6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical

Imagem, música, ação: Iconografia da cultura musical e(m) seus espaços de apresentação/representação

ANAIS

Campinas, Dezembro de 2021

ISSN 2318-7026

Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil

Presidente

Pablo Sotuyo Blanco

Universidade Estadual de Campinas

Reitor

Marcelo Knobel

Instituto de Artes (IA-UNICAMP)

Diretor

Paulo Adriano Ronqui

CIDDIC - Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural

Coordenador

Angelo José Fernandes

SONARE - Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música

Presidente

Ricardo Mazzini Bordini

 ISSN 2318-7026

Editor
Pablo Sotuyo Blanco

Imagem da capa
Clara Pechansky, *O palco* (1988) - MARGS Ado Malagoli

Arte de capa, revisão e diagramação
Equipe SONARE (Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música)

Corpo de Pareceristas

O evento contou com a generosa colaboração de conceituados acadêmicos de diversas instituições do Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, Estados Unidos, México e Portugal, que participaram como pareceristas no processo de seleção dos textos aqui inclusos pelo sistema de avaliação duplo-cego.

Sumário

 ISSN 2318-7026

Comunicações

 ISSN 2318-7026

ISSN 2318-7026

ISSN 2318-7026

Apresentação

Prof. Dr. Paulo M. Kühl
Presidente do 6º CBIM

Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco
Presidente do RIdIM-Brasil

Estimado leitor,

Temos o enorme prazer de lhe apresentar os Anais do 6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, resultado do evento organizado pela Comissão Mista Nacional do Projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do patrimônio iconográfico musical no Brasil (RIdIM-Brasil), em esforço conjunto com a Universidade Estadual de Campinas.

Ao promover a ideia de organizar a 6ª edição deste evento científico, técnico e cultural, procuramos continuar aprofundando as discussões iniciadas nos congressos anteriores e publicadas nos seus respectivo anais, buscando consolidar o trabalho que o RIdIM-Brasil vem realizando em torno da iconografia musical em território nacional e fortalecer as ações que desenvolve em torno da documentação iconográfica musical no país.

Atuar nacionalmente não significa apenas organizar e estabelecer grupos de trabalho locais e comissões mistas estaduais a fim de mapear, catalogar e pesquisar o nosso repertório de fontes iconográficas relativas à música e suas características informacionais e ontológicas. Também significa a exploração de novas áreas de conhecimento que digam respeito ao universo dessas mesmas fontes documentais, incluindo a sua criação, produção, preservação, restauração e uso prático. Assim, este evento tem como objetivo congregar docentes, pesquisadores e técnicos, junto a outros profissionais e estudantes das áreas de Música, História, Artes Visuais, Antropologia, Sociologia, Arqueologia, Museologia e Ciência da Informação (dentre outras áreas afins que se debruçam sobre a iconografia musical), interessados em tudo que diga respeito a estas fontes documentais, nas áreas geoculturais conexas, tanto em nível nacional quanto internacional.

Devemos nos esforçar não apenas em alcançar uma compreensão mais profunda dessa documentação tão particular, seja em termos de seu espectro de temas (explícitos e/ou implícitos), seus contextos e meios de produção, circulação e recepção, e/ou dos marcos teóricos e metodológicos, mas também em estabelecer diálogos multilaterais profícuos, com o intuito de sermos capazes, se necessário

 ISSN 2318-7026

for, de questionar o *status quo*, de ultrapassar fronteiras e de aceitar os desafios via contribuições significativas, benéficas e duradouras na cultura, na sociedade e nas universidades do século XXI, segundo sintetizado no título do evento: "Imagem, Música, Ação: Iconografia da cultura musical e(m) seus espaços de apresentação/ representação".

Em função disso, desdobramos o tema geral do evento em eixos de discussão que incluiram as diversas abordagens, fundamentos, processos, fronteiras e desafios, da iconografia musical, assim como da cultura da música em geral, buscando observar os aspectos que vinculam as diversas áreas envolvidas em cada caso. Estamos convencidos de que os textos aqui apresentados, caros colegas e amigos, não só contribuirão para o tema geral, mas também mostrarão que a documentação iconográfica musical desempenha um papel importante não apenas na construção dos atuais discursos das humanidades e dos estudos culturais, mas também nas atividades ligadas à sua produção, preservação, conservação, restauração e uso prático.

Sem o apoio de tantos este volume não teria se concretizado. Assim, gostaríamos de agradecer a todos que permitiram dar continuidade à tradição deste evento científico consolidado na última década.

De início, agradecemos aos colegas da Comissão Organizadora, cuja colaboração e afinco foram fundamentais. Da mesma forma, agradecemos aos conferencistas, palestrantes e participantes das mesas redondas que muito generosamente aceitaram nosso convite. Agradecemos também ao distinguido grupo de pareceristas, todos eles acadêmicos pesquisadores em fontes visuais relativas à cultura musical, personalidades de destaque na comunidade acadêmica brasileira e internacional. Eles garantiram a qualidade das comunicações aqui publicadas.

Por último, mas não menos importante, agradecemos às várias instituições que gentilmente concordaram em apoiar a realização deste congresso e a publicação do presente volume. Desejamos que a sua leitura promova uma experiência acadêmica positiva, que contribua não apenas na motivação de acadêmicos, profissionais e técnicos do país e do exterior, a se reunirem e dialogarem em torno da documentação iconográfica musical visando o continuo fortalecimento dos esforços na salvaguarda e melhor conhecimento do nosso patrimônio iconográfico musical.

Campinas, dezembro de 2021

Anais do 6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical

ISSN 2318-7026

Conferência de Abertura, Palestras, Mesas Redondas

ISSN 2318-7026

Conferência de Abertura

Visualizando a história da ópera: www.carmenabroad.org

Clair Rowden
University of Cardiff | Prifysgol Caerdydd

O projeto *Carmen Abroad* cresceu a partir de uma conferência internacional em 2017, para traçar a história da performance da ópera *Carmen* de Bizet ao redor do mundo e que elucidou as redes de troca e influência de sua estreia em Paris em 1875 até a Segunda Guerra Mundial. Muitas questões emergiram nos vários artigos apresentados e ainda mais nas frutíferas discussões que se seguiram, revelando uma infinidade de tradições performáticas, narrativas e modos de contar histórias para uma única ópera, situada em contextos geográficos, políticos, sociais e artísticos específicos, com todos os adaptações, apropriações, reconfigurações e atendimento às expectativas do público requeridas. Ao mesmo tempo, os jornais demonstraram como partituras, cantores, performers, cenários, convenções teatrais e recepções do público cruzaram fronteiras nacionais. Assim, mais de vinte acadêmicos reuniram recursos para criar um mapa global e uma linha do tempo das performances de Carmen, tornando seus dados de pesquisa prontamente disponíveis para um grande público em um formato atraente que não só falou sobre *Carmen*, mas também sobre as viagens transnacionais que a ópera fez.

Com base na "virada espacial" nas humanidades digitais (WARF; ARAIS, 2009), um crescente corpo de trabalho sobre "geografia musical" e "mapeamento musical", junto às capacidades tecnológicas cada vez mais difundidas, o mapa integrado e a linha do tempo permitem um movimento complexo através os dados de uma forma que, por exemplo, podem exibir produções de longa duração em locais únicos, bem como visualizar as viagens de cantores individuais ou produções em turnê que nunca ficaram paradas por muito tempo. A convergência de materiais de origem diversificados e coletados de forma colaborativa que sustentam o site, no entanto, trouxe consigo uma enorme variedade de dados: a taxonomização, integração e representação clara desse conjunto espesso ou grande de dados tem sido

uma tarefa assustadora, mas espera-se que possa gerar novos tipos de perguntas e oportunidades atuais de investigação (PLATT, 2020).

Assim, o grande conjunto de dados combinado com as possibilidades oferecidas pelo espaço digital multidimensional para a representação e análise da performance de *Carmen* cria uma ferramenta para detectar tendências mais amplas e estimular leituras próximas e contextualizadas, muitas das quais podem ser encontradas no livro que acompanha com o mesmo nome. Em uma época em que o sucesso das humanidades digitais começa a ser questionado, apesar do financiamento contínuo de tais projetos por conselhos de financiamento em todo o mundo (FUCHS, 2020), carmenabroad.org visa fornecer uma ferramenta histórica que é eficaz e envolvente, em vez de orientado pela narrativa.

Este conferência segue a jornada do autor na criação de um site que não só abriga valiosos recursos visuais, mas que tenta instrumentalizar dados de pesquisa de uma forma visualmente atraente, maximizando o potencial de mapas interativos para exibir relações entre dados geográficos e históricos para criar um experiência esclarecedora, moderna e de fácil utilização para um público diversificado que também é uma ferramenta de compreensão musicológica.

Visualising Operatic History: www.carmenabroad.org

The Carmen Abroad project grew from an international conference in 2017, to trace the performance history of Bizet's opera around the globe and which elucidated the networks of exchange and influence from its Parisian premiere in 1875 up until the Second World War. Many issues emerged during the various papers given and still more in the fruitful discussions which followed, revealing a multitude of performance traditions, narratives and modes of storytelling for a single opera, situated in specific geographical, political, social and artistic contexts, with all the adaptations, appropriations, reconfigurations and fulfilment of audience expectations that required. At the same time, papers demonstrated how scores, singers, performers, sets, theatrical conventions and audience receptions crossed national boundaries. Thus over twenty academics pooled resources to create a global map and timeline of Carmen performances, making their research data readily available to a wide public in an appealing format which not only spoke about Carmen, but also about the transnational journeys the opera made.

Building on the 'spatial turn' in the digital humanities (Warf and Arais, 2009), a growing body of work on 'musical geography' and 'musical mapping', and increasingly widespread technological capabilities, the integrated map and timeline allow complex movement through the data in a way which, for instance, can display long-running productions in single locations as well as visualising the journeys of individual singers or touring productions that never stayed still for long. The convergence of diverse and collaboratively collected source materials which underpin the site nevertheless brought with it a huge variety of data: the taxonomising, integration and clear representation of that thick or big data set has been a daunting task but one that it is hoped can generate new types of questions and present opportunities for enquiry (Platt, 2020). Thus the large data set combined with the possibilities afforded by multidimensional, digital space for the representation and analysis of the performance of Carmen creates a tool for both detecting broader trends and stimulating close and contextualised readings, many of which can be found in the accompanying book of the same name. In an age where the success of the digital humanities begins to be called into question, despite the continued funding of such projects by funding councils worldwide (Fuchs, 2020), carmenabroad.org aims to provide a historical tool that is effective and emmersive rather than narrative-driven.

This paper follows the author's journey in the creation of a website that not only houses valuable visual resources, but which tries to instrumentalise research data in a visually appealing way by maximising the potential of interactive maps for displaying relationships between geographical and historical data to create an enlightening, modern and user-friendly experience for a diverse public that is also a tool for musicological understanding.

Palestra 1

Marcadores culturais na Iconografia Musical no Brasil

Pablo Sotuyo Blanco
Universidade Federal da Bahia; RIdIM-Brasil

Qualquer tentativa de classificar a Iconografia Musical de âmbitos multiculturais, partindo da observação dos conteúdos imagéticos e da consequente identificação daqueles relativos a uma ou outra cultura musical (ou a mais de uma), precisa saber *a priori* quais seriam os aspectos a considerar como relativos à(s) referida(s) cultura(s) e quais não, para assim tentar identificá-las. Por outro lado, esse mesmo processo, requer entender a quais culturas musicais estamos nos referindo, isto é, quais as matrizes culturais envolvidas e que aspectos identificáveis podem ser atribuídos às referidas classes. Na observação cuidadosa dos elementos representados na iconografia estudada é possível identificar: a) objetos; b) espaços; c) personagens; e d) atividades, dentre outras. Se entendidos como marcadores culturais, eles podem ser vinculados com maior ou menor facilidade a determinada etnia que, por sua vez, pode se relacionar com os territórios correlatos, sejam assim considerados pela sua origem ou seu âmbito de pertencimento. Afinal, como afirma Lundberg (2010, p. 31), "para expressar uma singularidade étnica específica, a música, a dança e outras formas culturais têm funções importantes como marcadores de identidade grupal". Sem querer expandir e/ou aprofundar excessivamente os limites da discussão relativa à música nas diversas matrizes culturais (presentes ou pretéritas, sejam de origem americana, europeia, africana, asiática ou da Oceania), seus objetos e personagens correlatos, suas práticas e espaços enquanto marcadores culturais, na busca de arcabouços e alicerces adequados, em termos gerais, para um melhor discernimento das classes almejadas, outros conceitos serão avaliados. Afinal, o potencial acúmulo de pressupostos subjacentes ao sistema de classificação precisa de alguns lembretes e precisões na sua definição conceitual, estrutural e processual.

 ISSN 2318-7026

Palestra 2

O Grupo Pioneiro e a música:
estudo sobre a iconografia dos pintores Eufrônio, Eutímides e Fíntia

José Geraldo Costa Grilo
UNIFESP; GT RIdIM-Brasil - SP

Os gregos antigos utilizavam a cerâmica em sua vida cotidiana, como objetos para comer e beber. Esta cerâmica era, geralmente, pintada; no caso de Atenas e sua região, a Ática, os vasos foram pintados, primeiramente, na técnica chamada de figuras negras, visto que a figuras eram feitas a partir de uma silhueta com verniz negro, mantendo-se o restante da pintura na cor natural da argila, o vermelho; os detalhes do desenho eram incisados; posteriormente, por volta de 530 a.C., os pintores atenienses inventaram a técnica das figuras vermelha, que consistiu na inversão da anterior, pintando o vaso com verniz negro e mantendo as figuras na cor da argila; mas, com a novidade de fazer o desenho com pincel; o que representou um avanço técnico na pintura. O Grupo Pioneiro esteve em atividade entre 520 a 500 a.C. e foi assim chamado por causa do caráter e coerência de seus pintores como um grupo e do fato de serem artistas consumados – os primeiros a dominar a nova técnica. Eles têm características estilísticas em comum e partilham, também, o interesse por alguns temas, como a música. Estuda-se as representações musicais de Eufrônio, Eutímides e Fíntia, os principais pintores do grupo, com vistas a detectar suas motivações e intenções.

 ISSN 2318-7026

Palestra 3

A arte enquanto documento: a iconografia musical e a obra de Carybé

Maria José Spiteri Tavolaro Passos
GT RIdIM-Brasil - SP

A riqueza cultural brasileira está presente nos trabalhos de diversos artistas desde o período colonial até a contemporaneidade. Esse é o caso de Hector Julio Páride Bernabó, artista visual de origem argentina, que radicou-se no Brasil no final da década de 1940. Conhecido como Carybé, dedicou-se a diferentes formas de expressão bi e tridimensionais, realizando inúmeros trabalhos nos quais retratou a realidade do povo brasileiro, em especial, o nordestino. A multiplicidade de manifestações culturais encontrável na Bahia seja no cotidiano dos pescadores, nas rodas de capoeira, nos tabuleiros das quituteiras, nas festas e na religiosidade popular, esteve entre os temas mais frequentes em sua produção. Apresenta-se aqui a música como um elemento recorrente nesse cenário e sua representatividade na obra de Carybé, especialmente quando retrata de modo quase documental o dia-a-dia dos terreiros de candomblé, seja em suas festas públicas ou nas cerimônias privadas.

Mesa Redonda 1

O trânsito da ópera *Orfeu e Eurídice*, de Gluck, nos teatros parisienses

Luciana Lourenço Paes
UNESPAR

O objetivo deste artigo é cotejar o trabalho de cenografia da montagem da ópera de Gluck, *Orfeu e Eurídice*, revisada por Hector Berlioz, em 1859, para o Théâtre-Lyrique, Paris, com outras duas montagens recentes baseadas nessa versão: as reencenações do *Orfeu e Eurídice* (criado em 1975) de Pina Bausch, na Ópera Garnier, Paris, a partir de 1993 e a montagem dirigida por Raphäel Pichon para a Ópera-Comique, Paris, em 2018. Na primeira parte do artigo, abordamos a versão de Berlioz, refletimos sobre o significado de encenar uma ópera no Théâtre-Lyrique, em 1859, e também contornamos alguns aspectos gerais da cenografia teatral no séc. XIX, em especial no contexto francês, para então determo-nos no trabalho de Charles Cambon e Joseph Thierry, os cenógrafos da montagem de Berlioz. Na segunda parte do artigo, descrevemos as concepções cenográficas das montagens de Bausch e Pichon. Finalmente, buscamos discriminar as semelhanças e diferenças entre as três montagens, tendo como foco a relação entre os espaços arquitetônicos preestabelecidos dos teatros e a agência criativa dos grupos artísticos que os ocupam.

 ISSN 2318-7026

Mesa Redonda 1

Estudo iconográfico em edições musicais quinhentistas: o caso das letras capitulares nas *Istitutioni Harmoniche* de Gioseffo Zarlino (1558)

Maya Suemi Lemos
UERJ

Num notável texto de síntese publicado em 1966, no qual se debruçou sobre tensões entre o antigo e o novo na teoria musical medieval e renascentista, o musicólogo Edward E. Lowinsky afirmou a intencionalidade na escolha da ilustração da letra capitular M inicial do tratado *Istituioni Harmoniche*, de Gioseffo Zarlino, de 1558. A miniatura que orna a inicial da palavra Musica retrata o sátiro Marsias a ponto de ser esfolado por Apolo. Ela significaria uma alusão, por parte de Zarlino, a Nicola Vicentino, em cujo tratado *L'Antica Musica Ridotta alla Moderna Prattica*, publicado três anos antes, comparece igualmente uma capitular ilustrada com o mesmo tema abrindo o primeiro capítulo. O mito da punição de Marsias que, tendo desafiado Apolo em duelo musical, perde e é condenado, teria servido a Zarlino, sustenta Lowinsky, como referência à sua oposição teórica com Vicentino: de um lado a posição apolínea, judiciosa e moderada de Zarlino, vencedora da contenda, e de outro, a húbris, o excesso condenável de Vicentino. A leitura de Lowinsky é convincente e sedutora, sobretudo levando-se em conta a natureza telescópica da hipotética referência: o uso anterior de capitular semelhante por Vicentino teria sido, por sua vez, uma evocação do episódio de sua disputa teórica com Vicente Lusitano, ocorrido na corte dos Este, em 1551. A interpretação convida irresistivelmente à tentativa de explorar demais sentidos eventualmente presentes no programa iconográfico do restante do tratado de Zarlino que, editado provavelmente por seus próprios cuidados, constitui talvez o mais referencial escrito teórico de seu tempo. Diversos problemas se colocam, no entanto, que dizem respeito às práticas editoriais da época, e que suscitam dúvidas quanto à escolha deliberada ou não das miniaturas que ilustram as letras capitulares. Buscaremos levantar os problemas e variáveis envolvidos neste tipo de pesquisa iconográfica, a partir do exemplo do tratado de Gioseffo Zarlino.

ISSN 2318-7026

Mesa Redonda 1

Reflexos do baile: representações da dança nas artes brasileiras em princípios do século XX

André Tavares
UNIFESP

Destruído por um incêndio que atingiu a coleção Jean Boghici em 13 de agosto 2012, a tela *Samba* (1925), de Emiliano Di Cavalcanti, podia ser compreendida como uma síntese dos registros de danças populares brasileiras, tema que tornava-se popular desde fins do século XIX. A presente comunicação pretende percorrer esta revalorização dos bailados e danças brasileiras e sua recorrência nas representações artísticas, em especial no desenho, ilustração e pintura. Propomos a compreensão do sentido que assume Samba em paralelo a obras como o conjunto de desenhos de Cecília Meireles dedicado aos batuques de origem africana, as obras de Carlos Prado ou o *Baile na Roça* de Portinari. Procuraremos compreender de que modo as danças populares vieram a definir um modo de pensar a nacionalidade, à medida em que nos aproximamos dos anos 1930. Em paralelo, procuraremos compreender de que modo os bailados tradicionais são descritos e fixados em textos literários no mesmo período e como elementos de registro etnográfico criam as condições para que uma identificação entre nacionalidade e dança torne-se possível no caso brasileiro. Eventuais comparações com os registros de danças brasileiras realizados século XIX oferecerão um esteio histórico para a análise das obras do século XX, possibilitando um debate entre os dois tempos e uma leitura variada sobre um dos traços recorrentes da cultura brasileira.

Mesa Redonda 2

Ícones, musicares e folias de reis: teias de associação na experiência ritual

Suzel Ana Reily
UNICAMP

Em diversas partes do Brasil, conjuntos musicais conhecidos como "folias de reis" saem às ruas peregrinando de casa em casa para levar a bênção dos Três Reis aos fiéis. Suas jornadas envolvem múltiplos motivos expressivos, abarcando sonoridades, poética, elementos visuais, narrativas, movimentos corporais, alimentos, atos rituais etc., criando-se um complexo drama coletivo. Partindo do conceito de ícone proposto por Peirce, pretende-se mostrar como a performance ritual da jornada cria um espaço em que se "encanta", de forma icônica, a comunidade moral articulado nos discursos e valores da tradição, permitindo aos fiéis uma vivência momentânea deste ideal social.

Mesa Redonda 2

Análise do tratamento iconográfico na discografia maranhense: entre a tradição e a modernidade musicais

Alberto Pedrosa Dantas Filho
UFMA; RIdIM-Brasil - MA

Nesta apresentação tentaremos demonstrar a curiosa relação iconográfica nas capas de long plays nas décadas de 1960 e 1970, entre a música erudita maranhense, associada ao patrimônio arquitetônico e urbanístico e ao passado literário de São Luís oitocentista e a música popular urbana, cuja representação da modernidade a associa ao esforço modernizante da capital maranhense. O trabalho terá como base a análise iconográfica e a análise iconológica de Erwin Panofsky e, como em Resende (2015), considera as capas de discos adjuvantes na produção de sentido do fazer musical.

 ISSN 2318-7026

Mesa Redonda 2

Entre os Tikmũ'ũn e os Yãmĩyxop:
Cinema e produção de imagens no registro e tradução dos cantos

Rosângela Pereira de Tugny
UFSB; GT RIdIM-Brasil - BA

Entre os povos Tikmũ'ũn, povos ameríndios que vivem ao nordeste do estado de Minas Gerais-Brasil, os cantos que performam noites a fio, produzem a presença de multiplicidades de seres aliados nas suas aldeias, e, ao mesmo tempo constroem eventos de alternância entre regimes de visibilidade. Os cantos produzem imagens. Não se trata aqui de cantos que narram ou descrevem cenas, histórias ou paisagens, mas que os fazem estar, enquanto cantam, em presença daquilo que consideram "imagens". Pretendo aqui relatar como construímos no contexto de um trabalho de registro e transcrição de repertórios de cantos Yãmĩyxop, realizado durante cerca de 9 anos com especialistas tikmũ'ũn, uma metodologia pictográfica e cinematográfica. Esta metodologia foi a base do método coautoral que construímos, propiciou a construção de um acervo de patrimônio linguístico, poético e performático destes povos, mas sobretudo trouxe à tona uma necessária discussão sobre a produção acústica como produção de imagem.

 ISSN 2318-7026

Mesa Redonda 3

Um arquiteto da música: notas sobre a obra de Miguel Dutra na São Paulo do Oitocentos

Marcos Tognon
UNICAMP; GT RIdIM-Brasil - SP

Miguel Archanjo Benício D'Assumpção Dutra (Itu, 1812 – Piracicaba, 1875), foi um dos protagonistas mais completos na produção artística, arquitetônica e musical em São Paulo no século XIX: exerceu múltiplas atividades, da construção de edifícios, arquiteturas efêmeras, retábulos à manufatura de esculturas devocionais, joias, e as famosas aquarelas que registraram uma província paulista construída em terra e pedra, edificações e paisagens aquareladas com detalhes valiosos. Assim, nos deixou um legado que testemunha, por obras, desenhos e manuscritos, sua grande habilidade além dos ofícios mecânicos, entre as quais a composição de músicas. Entre esses remanescentes encontramos um caderno com partituras para concertos e festas religiosas e um piano forte (acervo Museu Republicano de Itu – SP) que apresentam o mundo musical de Miguel Dutra: modelagem, ritmo, cor e representação da paisagem se integram com a imaterialidade da música e com a plasticidade de instrumentos, concebidos por esse verdadeiro arquiteto da obra de arte sacra total, e, confirmando a sua grande vocação como "armador de gala", uma atividade que ainda celebrava, em meados dos Oitocentos, os triunfos monumentais emanados pelo Concílio de Trento.

Nota: esta pesquisa foi realizada em parceria com Msc. Silvana Meirielli Cardoso (História da Arte - UNICAMP), Dra. Anicleide Zequini (História da Arte - UNICAMP/ Museu Republicano-USP), e Dr. Emerson Castilho (Diretoria de Patrimônio Cultural de Itu). Assim, o texto resultante contará com a coautoria dos mesmos.

Mesa Redonda 3

Iconografia da música nos cemitérios brasileiros: a recepção dos instrumentos musicais da antiguidade grega nos monumentos funerários

Fábio Vergara Cerqueira
UFPel; GT RIdIM-Brasil - RS

Os cemitérios modernos incluem na composição de muitos de seus monumentos a presença de instrumentos musicais. A presença da música ao túmulo possui significados e circunstâncias variadas. Em um número expressivo destes "monumentos musicais", tem-se a referência a instrumentos do mundo antigo grego e romano, basicamente instrumentos de corda. A forma como estes são representados por vezes mantém mais fidelidade a uma lira ou cítara antiga, por vezes são mais estilizadas (lembrando que este processo de estilização já ocorria na Antiguidade). nosso objetivo aqui será analisar alguns destes monumentos, dispersos em cemitérios do nosso país, procurando identificar tipologias, recorrências e singularidades. A música ao túmulo é um tema presente já na própria Antiguidade, o que nos faz pensar o quanto a retomada moderna do tema, como fenômeno de Recepção da Antiguidade, ecoa significados antigos, na esteira do conceito warburgiano de "pós-vida" da Antiguidade ("Nachleben der Antike"), ou engendra significados novos.

 ISSN 2318-7026

Mesa Redonda 3

A representação de instrumentos musicais na escultura ornamental entre os séculos XVII e XVIII

Mozart Alberto Bonazzi da Costa
GT RIdIM-Brasil - SP

Muitos entre os motivos que compõe o repertório ornamental tradicionalmente presente na arte e na arquitetura ocidentais são provenientes de culturas anteriores ao advento do Cristianismo e, portanto, de origem pagã. Elementos como os que compõe as ordens arquitetônicas gregas, seriam reinterpretados em todos os períodos históricos e aplicados à ornamentação escultórica executada em pedra, madeira ou estuque. Entre os séculos XVII e XVIII, as linhas dos instrumentos musicais europeus seriam incorporadas ao repertório ornamental, resultando em delicados e surpreendentes exemplares. O presente trabalho trata da representação de instrumentos musicais na talha ornamental deste período, destacando aspectos simbólicos e estilísticos, desse significativo segmento da produção escultórica, composto por verdadeiros prodígios da técnica.

 ISSN 2318-7026

Mesa Redonda 4

Considerações sobre a montagem de *Il Guarany* de Carlos Gomes no IV Festival Amazonas de Ópera

Luciane Viana Barros Páscoa
UEA; GT RIdIM-Brasil - AM

Realizado pela produtora São Paulo/Imagem Data, o IV Festival Amazonas de Ópera aconteceu entre os meses de abril e maio de 2000, destacando-se quatro récitas de *Il Guarany*, de Carlos Gomes. A primeira récita se deu no anfiteatro da Ponta Negra, e foi realizada em concerto, com a abertura e trechos selecionados. A estreia, propriamente, aconteceu no Teatro Amazonas. A montagem teve a direção cênica de Iacov Hillel (1949-2020), cenografia de Renato Theobaldo, figurino de Elena Toscano, um elenco de cantores brasileiros e estrangeiros, uma equipe para maquiagem e pintura corporal, além da participação dos corpos artísticos do Teatro Amazonas.

Depois de um intervalo de 93 anos assistia-se novamente uma montagem de *Il Guarany* no palco do Teatro Amazonas, visto que a última récita registrada pelo musicólogo Márcio Páscoa (2000) foi realizada na temporada lírica de 1907, com a Companhia Lyrica Francesa, regida por Edouard Boni. O elenco era composto por Leon de Mendés (Ceci), Hughes (Peri), Valdor (Gonzalez), Darnaud (Dom Antônio), Manent (Cacique) e Tritignant (Dom Álvaro). Em 1907, a ópera foi cantada em francês, em quatro récitas consecutivas, com ótima recepção do público e da crítica (PÁSCOA, 2000, p. 387).

Incumbida de grande responsabilidade, a produção do espetáculo em 2000 foi meticulosa e seguiu uma proposta visual naturalista, com vários elementos conceituais inseridos nas soluções cênicas. A retomada da produção das óperas de Carlos Gomes foi iniciada pela produtora São Paulo/Imagem Data alguns anos antes, durante a realização de um ciclo gomesiano no Teatro Nacional de Sofia, na Bulgária. Em 1998, alguns dias após o encerramento do segundo Festival de Óperas de Manaus, a produtora levou ao Teatro Amazonas a ópera *Fosca* de Carlos Gomes na mesma montagem búlgara. Por ocasião desta passagem por Manaus,

 ISSN 2318-7026

foram feitos os primeiros contatos que resultariam na realização do Festival Amazonas de Ópera, em 1999 (MIRANDA, 2016, p. 39).

O objetivo deste estudo é apresentar os aspectos iconográficos, estéticos e simbólicos do espetáculo, observando o processo criativo através das fotografias produzidas por Alberto Cesar Araújo, que integram o acervo da produtora. Para isso, fundamenta-se nas teorias de Panofsky (2014), Kossoy (2002) e Chiaradia (2011), para a análise das fotografias e do espetáculo, procurando contribuir para a memória da ópera no norte do país.

No acervo da Casa da Ópera (que abriga a documentação da produtora São Paulo Imagem Data), há 166 tiras de filme fotográfico relativas à montagem de *Il Guarany*, de Carlos Gomes, no IV Festival Amazonas de Ópera, em 2000. Nos negativos consta a indicação do nome do fotógrafo Alberto César Araújo.

Jornalista e fotógrafo, Alberto César Araújo[1] nasceu em Manaus em 1970 e iniciou carreira como repórter fotográfico em 1991. Enquanto atuava em diversos veículos de imprensa do Amazonas e de outros estados do Brasil, desenvolveu seu trabalho junto à comunidade artística da capital amazonense, com fotografia de cena e reproduções de obras de arte. À época do I Festival de Óperas de Manaus, em 1997, realizou a captação de imagens de forma independente. A partir de 1998, foi contratado como fotógrafo oficial do evento e executou diversos trabalhos registrando os espetáculos realizados no Teatro Amazonas.

A atribuição de fotos de Roumen Koynov (fotógrafo búlgaro radicado em Manaus a partir de 2000), consta apenas no livro comemorativo produzido pela Secretaria de Estado da Cultura na ocasião dos 15 anos do festival, *Canto Lírico da Selva* (2011). Neste mesmo livro, não se encontrou menção aos produtores e ao diretor geral deste espetáculo, ou à produtora São Paulo Imagem Data.

Algumas características notadas na concepção do espetáculo indicam que a montagem procurou manter a fidelidade ao libreto, à concepção mais próxima do que provavelmente fora idealizado pelo compositor, efetuando, porém, uma interpretação estilística. Esta era a ideia dos produtores, em convergência com o diretor cênico Iacov Hillel (1949-2020).

Iacov Hillel, foi diretor, iluminador e professor. Considerado pela crítica como um encenador requintado, com reconhecida habilidade na iluminação cênica, Iacov Hillel, atuou como diretor de teatro infantil e adulto, dança, shows musicais e ópera. Israelense, chegou ao Brasil em 1955. Possuía formação em música, balé, artes plásticas e teatro. Começou a dirigir teatro em 1971, passando para dança e depois para a ópera. No decorrer de sua carreira, recebeu os prêmios da APCA,

1 É mestre em Letras e Artes, pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas e atua como fotojornalista na Agência de Jornalismo Independente Amazônia Real, e como fotógrafo e curador.

o prêmio Molière, dentre outros. A partir da segunda metade da década de 1980, iniciou seus trabalhos como *régisseur* de óperas e musicais. Dirigiu as óperas *Otello* e *L'elisir d'Amore* no Theatro Municipal de São Paulo, essa última também apresentada no Festival Amazonas de Ópera, 1999. Dirigiu *Il Guarany* e *La voix humaine*, no Festival Amazonas de Ópera em 2000.[2]

Percebe-se que a formação artística ampla do diretor cênico refletiu em profundo conhecimento e em uma montagem que dialogou com referências artísticas diversas. Desse modo, verifica-se que a singularidade do espetáculo residiu na grande participação dos grupos locais (sobretudo balé e coro). A cor local, tão cara à concepção romântica no contexto criativo da ópera, pode ser apreciada através dos agentes da cena, de sua fisionomia, e das vozes dos cantores brasileiros (que se aproximavam da concepção estética original, para a qual os papeis foram pensados). O elenco de cantores deste espetáculo contou com Edoardo Itaborahy no papel de Peri, Cláudia Riccitelli como Cecília, Paulo Szot como Gonzalez, Alessandro Verducci como Cacique, Pepes do Vale como Dom Antônio e Enrique Bravo como Dom Álvaro (*CANTO*, 2011, p. 47).

Para este texto, foram selecionadas algumas imagens do conjunto de fotografias do acervo da Casa da Ópera, seguindo a concepção de sequência e série, conforme proposto por Filomena Chiaradia (2011, p. 58). O agrupamento de imagens que se conectam por diferentes razões pode ser considerado uma série, estabelecida a partir da intenção de ordenar conjuntos significativos. Para Chiaradia (2011), na história do teatro podem ser consideradas sequências, as imagens que reconstituem um argumento, uma narrativa. Séries dessa natureza, "não mostram necessariamente o desenvolvimento de uma história, de modo a capacitar o espectador a entender o argumentum da peça; mostram antes o desenvolvimento de uma produção teatral" (CHIARADIA, 2011, p. 59). Desse modo, foram organizadas sequências iconográficas correspondentes aos quatro atos de *Il Guarany*, que evidenciam aspectos marcantes da produção.

Durante a entrevista realizada com a produtora Rosana Caramaschi (2021), alguns aspectos que nortearam a composição do espetáculo foram aludidos. Em decorrência de alguns problemas técnicos na feitura de cenários no festival de 1999, os produtores decidiram que o cenário de *Il Guarany* precisava ser limpo e versátil. Após diálogo com o diretor geral do espetáculo, Cleber Papa, Hillel teve a ideia de uma visualidade que remetesse às naus portuguesas e suas velas, que seriam estampadas com imagens da carta de Pero Vaz de Caminha, elementos da cartografia quinhentista e cartas de viajantes, como Hans Staden. A distribuição dos troncos de madeira no palco, proporcionaram uma mudança versátil para os

2 IACOV Hillel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109204/iacov-hillel. Acesso em: 24 de agosto de 2021.

ambientes dos atos seguintes. Sobre o cenário, Iacov Hillel mencionou que "seria estranho aqui no Amazonas, produzir uma floresta cênica de papel, por exemplo. A alternativa foi a inspiração nos mapas e nas cartas de viajantes" (*Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 25 abr. 2000). Alguns dos adereços utilizados em cena foram inspirados nas cestarias indígenas, sobretudo no primeiro ato.

É importante destacar que os figurinos foram criados e confeccionados para esta produção. As peças mais complexas foram confeccionadas em São Paulo e os ajustes finais, foram realizados em Manaus. O figurino foi criado por Elena Toscano, a partir da proposta de Iacov Hillel. Foi estilizado e inspirado a partir de referências iconográficas presentes em pinturas históricas oitocentistas, como obras de Pedro Américo e Victor Meirelles (*A Primeira Missa no Brasil*, 1861), e também referências bibliográficas como a *História do Vestuário*, de Carl Kohler. O figurino de Ceci, por exemplo, é mais despojado. Levou-se em consideração, o fato de que a personagem é filha de um nobre, num ambiente tropical, portanto, o figurino precisaria ser mais leve e desconstruído. Nesse sentido, o figurino das mulheres da casa de Dom Antônio segue a mesma linha criativa.

O figurino dos homens propõe alguns contrastes simbólicos: Gonzalez, por exemplo, que personifica o vilão, usa um traje mais escuro, em tons de preto, assim como seu grupo. O figurino e o gestual de Gonzalez foi inspirado em composições pictóricas de Velásquez. O grupo alinhado a Dom Antônio usa um figurino com tons terrosos, do marrom e bege ao branco. O figurino utilizado pelo coro foi confeccionado com algodão rústico, de sacaria. Peri entra em cena seminu, o mais naturalista possível e aceitável para o momento. O figurino de Peri coloca o corpo em evidência, pois utiliza o tapa-sexo, a pintura corporal, maquiagem e adereços. Em registros de montagens do século XIX e XX, o personagem sempre está vestido, com um figurino que remete ao conceito do exotismo/orientalismo. Virmond, Tolón e Nogueira observam que:

> De fato, na hierarquia operística, quanto mais elevado o desenvolvimento do personagem ou maior sua posição no contexto social, maior a quantidade de roupa. Em outras palavras, os índios do coro podem ser pobremente vestidos, mas o primo tenor, ou o índio-chefe, mesmo que em mesmas condições étnicas, terá seu corpo mais coberto. (VIRMOND; TOLÓN; NOGUEIRA, 2015, p. 382)

No segundo ato, cenário e adereços seguem a mesma linha de composição do primeiro. Cenas com grandes massas, com coro, eram a especialidade de Iacov Hillel. As composições visuais possuem eixo diagonal, com inspiração em elementos clássicos e maneiristas. Há referências da arquitetura neoclássica com

arcos romanos recortados nos tecidos estampados, e uma iluminação completa, alternada com a iluminação pontual. Percebe-se a fidelidade ao libreto, sobretudo na composição dos adereços, como visto na cena do quarto de Cecília, em que a personagem segura um alaúde.

O terceiro ato é o que possui maior movimentação e dramaticidade e foi o ato mais documentado visualmente neste espetáculo. Como se trata do ato com grande participação do coro e do balé, há uma singularidade da produção: profusão de corpos seminus com o corpo de dança do Amazonas. O coral do Teatro Amazonas era composto por cantores mais jovens e bem-dispostos à experimentação e movimentação cênica, assim como a mostrar partes do corpo. Segundo Rosana Caramaschi (2021), a intenção inicial de Iacov Hillel para essa produção, era deixar coro e balé o mais despidos possível, pelo fato de a montagem ser realizada no Amazonas, mas depois essa ideia foi reconsiderada e ajustada.

Neste ato já se observa a exuberância da pintura corporal, preparada para a montagem. O trabalho de caracterização foi realizado a partir de uma intensa pesquisa empreendida pela produtora Rosana Caramaschi (2021) com o objetivo de atender ao que pretendia o diretor cênico e o diretor geral. Uma das referências bibliográficas utilizadas para a caracterização da pintura corporal, foi *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*, organizado por Lux Vidal (2000). A produtora enfatizou que a pesquisa subsidiou e inspirou a montagem, mas que não pretendia ser um trabalho com rigor antropológico, por se tratar de um espetáculo de ópera.

O material utilizado na pintura corporal foi desenvolvido por uma empresa especializada em produtos para maquiagem cênica. Foi desenvolvida uma paleta de cores que uniformizasse os tons de pele. Os tons desenvolvidos e aprovados remetiam ao urucum e ao jenipapo para os detalhes da pintura. A concepção da pintura corporal partiu de um conceito de que o Guarani era um indígena litorâneo que transitava entre dois universos, o ambiente indígena e dos portugueses, e desse modo, sua pintura corporal deveria ser diferente dos Aimorés. Desse modo, carregava alguns adereços de civilização. Já a criação da pintura dos Aimorés, foi inspirada em mais de uma etnia (Xavante, Xerente e Karajás, por exemplo). Os Aimorés representam na ópera a resistência, eles estão mais imersos na floresta, no universo primitivo. Seus adereços remetem ao povo mais distante dos portugueses e de Peri (as tribos são inimigas). Nos Aimorés, há maior profusão das cores preto e vermelho, que são cores utilizadas nos ritos de guerra.

Os adereços foram preparados com cordas, sisal, e penas naturais. Após o espetáculo, esses adereços foram descartados, pelo desgaste causado pela movimentação cênica e pelo suor. Optou-se por não utilizar adereços nas cabeças dos aimorés, para evidenciar o movimento e enfatizar que era um povo mais restrito à floresta. Somente o Cacique usa um adereço na cabeça, por estar mais resguardado na aldeia. Estas escolhas possibilitaram maior mobilidade e desenvoltura aos baila-

rinos, que foram dirigidos por Jofre Santos, responsável pela coreografia do balé. Iacov Hillel também dialogou sobre a coreografia, tendo em vista sua experiência como bailarino. Foi utilizado em alguns momentos da coreografia, elementos da dança Quarup.

Hillel e Santos procuraram explorar os volumes e a composição diagonal, para ressaltar a sensação de ritual. No libreto é destacado que Aimorés são antropófagos, tanto que que Peri ingere veneno, para, no caso de ser morto e devorado, envenenar toda a tribo. Desse modo, o uso das lanças e flechas, precipitam a dramaticidade e elevam a tensão, pois em algum momento no ritual, há a iminência do perigo, e pode haver sangue e violência. Os artefatos utilizados trazem os elementos dessa agressividade, assim como a expressão visível nos bailarinos do Corpo de Dança do Amazonas. Neste ato, o cenário se transforma numa floresta de troncos ganha contornos primitivistas.

Do quarto ato há poucos registros fotográficos. Trata-se de um ato conclusivo e contemplativo, sua iluminação é mais baixa e o aspecto é de penumbra. No cenário, os tecidos agora representam o subterrâneo do castelo, com alusão às arcadas romanas da arquitetura neoclássica. A cena da explosão teve grande efeito visual, que pode ser notado nos registros remanescentes. Manteve-se a fidelidade ao libreto, visível na cena final, em que Peri salva Ceci e aponta-lhe o céu.

Conclui-se que o cenário estabelece uma relação metafórica com o libreto, e o figurino, uma relação mais descritiva e convincente, para propiciar a imersão do espectador no ambiente da ópera. A concepção estética do espetáculo procura dialogar com o romantismo e o naturalismo, distanciando-se de representações mais estereotipadas dos personagens, vistas em outras produções desta ópera de Carlos Gomes. Esta montagem emblemática pode ser considerada o ápice do projeto dos produtores, cuja pesquisa iniciou em 1994, com objetivo de montar as óperas de Carlos Gomes, para o centenário de morte do compositor, em 1996.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CANTO Lírico da Selva: Festival Amazonas de Óperas – 15 anos. Manaus: Edições Governo do Estado/ Reggo Edições, 2011.

CARAMASCHI, Rosana. Entrevista concedida a Luciane Páscoa. São Paulo/ Manaus, 22 ago. 2021. (Google Meet)

CHIARADIA, Filomena. *Iconografia teatral*: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1994.

IACOV Hillel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109204/iacov-hillel. Acesso em: 14 de agosto de 2021.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LIBRETTO di C. D'Ormeville, A. Scalvini, musica di A.C. Gomes. *Il Guarany* (19 Marzo 1870). In: (http://www.librettidopera.it/guarany/guarany.html)Último acesso em 10 de maio de 2021.

MIRANDA, Eva. *Quando il sol più ferve e bolle*: Análise do espetáculo L'Elisir d'amore apresentado no III Festival Amazonas de Ópera (1999) a partir do arquivo da produtora São Paulo Imagem/Data. Manaus, [s.l], 2016. Mestrado em Letras e Artes. Universidade do Estado do Amazonas.

O GUARANI de Carlos Gomes é a grande atração. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 25 de abril de 2000, p. C3.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lírica de Manaus*. Manaus: Editora Valer e Governo do Estado do Amazonas, 2000.

VIANA, Fausto. *O traje de cena como documento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

VIDAL, Lux.(org). *Grafismo indígena*: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel/Edusp, 2000.

VIRMOND, Marcos; TOLON, Rosa; NOGUEIRA, Lenita. Iconografia e Exotismo em *Il Guarany* de Antônio Carlos Gomes. *Anais* do 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical: Iconografia, Música e Cultura: relações e trânsitos. Salvador: RIdIM-Brasil / PPGMUS-UFBA, 2015.

Mesa Redonda 4

Revendo o legado de José Cândido da Gama Malcher (1853-1921) no centenário de seu desaparecimento: os figurinos de Luigi Bartezago (1820-1905) para a ópera *Bug Jargal* (1890)

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
UEA; GT RIdIM-Brasil - AM

Bug Jargal, a primeira ópera de José Cândido da Gama Malcher, foi terminada de compor em Milão, em 1885, e estreada em Belém, cinco anos mais tarde, naquela que foi a primeira temporada de ópera do Brasil republicano. De cunho abolicionista e com libreto baseado no romance homônimo de Victor Hugo, a peça foi levada a São Paulo e depois ao Rio de Janeiro, através da companhia lírica que dirigia o compositor. Malcher contou com os figurinos do experiente Luigi Bartezago, célebre por seus trabalhos para o Scala de Milão. Os desenhos aquarelados foram preservados pelo compositor e podem ajudar a entender os padrões estéticos com os quais lidou, como se juntam a outras para a montagem da première, assim como questões de gosto das plateias brasileiras por onde a produção passou, ao fim do século XIX.

Mesa Redonda 4

Os camarotes e seus espaços

Paulo M. Kühl
UNICAMP; GT RIdIM-Brasil - SP

Vários aspectos da vida dentro dos teatros, em especial dos teatros de ópera, foram tema constante para as artes visuais no século XIX, particularmente na França. Dentre eles, os camarotes e as pessoas que os frequentavam interessaram muito a artistas que tentaram, de algum modo, mostrar como se dava a experiência de estar no teatro. Seja em pintura, gravura, desenho ou na caricatura, os camarotes, pelos mais variados motivos, atraíram a atenção dos artistas, e já há algum tempo pesquisadores interessados na riqueza da vida social também se dedicaram ao assunto. A proposta desta apresentação é discutir a maneira como se dá a experiência espacial do teatro dentro de um conjunto de obras, com particular interesse em Edgar Degas e Félix Vallotton.

 ISSN 2318-7026

La aventura marítima de Arión: mito y realidad

María Isabel Rodríguez López
Universidad Complutense de Madrid

Desde Herodoto (I, 24), los autores antiguos nos han transmitido algunos datos sobre la biografía del músico Arión de Metimna, un poeta lírico del siglo VII a.C. que trabajó al servicio del tirano Periandro de Corinto. Más tarde, Arión se convirtió en leyenda al ser salvado por un delfín, que acudió en su auxilio después de haber escuchado su canto. Es, por tanto, una figura semilegendaria, indisolublemente unida a la música y la naturaleza.

Proponemos un acercamiento al poeta griego con el que, tras analizar la aventura marítima de Arión y algunas de sus representaciones más conspicuas (acaso como trasunto de los viajes del afamado músico) y las principales lecturas que han suscitado en diferentes momentos, pretendemos ahondar en sus significados, y muy especialmente, en la relación entre la Música y el rescate en el mar del poeta griego, donde se unen el mito y la realidad.

Para ello, tras una breve incursión a través de los iconotipos más destacados del músico, centraremos nuestra mirada en la Antigüedad y atenderemos a la música asociada al santuario de Posidón en el itsmo de Corinto, donde Arión ejerció su labor como compositor y corifeo y donde todo parece indicar que el ditirambo experimentó una evolución llamada a tener amplias repercusiones, tal vez como consecuencia de las innovaciones introducidas por Arión.

En el santuario del istmo de Corinto (y como parte de las representaciones de los juegos panhelénicos celebrados en honor del dios del mar) están documentados los "coros de delfines", al menos desde el siglo VI a.C. Parece probable que fuera en dicho contexto donde el músico y sus ditirambos pudieran haberse relacionado con los mitos coligados al dios del mar (o al héroe Melicerte-Palemón) y donde se asociara su prodigiosa salvación con los delfines. Como recuerdo de todo ello, mito y realidad, el delfín pasó a ocupar el firmamento convertido en constelación y Arión, el músico virtuoso (en sentido musical y moral), consiguió también la inmortalidad.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu o Prêmio RIdIM-Brasil 2021.

El músico Arión de Metimna fue un poeta lírico del siglo VII a.C., que forma parte del elenco de figuras semilegendarias unidas a la Música de la Antigüedad. Arión pertenece al mismo tiempo a la esfera de lo real y al mito por su unión con la música, la naturaleza, los animales y el cosmos, un ámbito infinito que ha sido recreado ampliamente en la iconografía del arte occidental en diversidad de momentos y medios plásticos.

El viaje de Arión y su salvamento: las fuentes clásicas

Ya en el siglo V a.C., Heródoto refiere su extraordinaria fama como cantor y su actividad al servicio de Periandro y le nombra *como uno de los más famosos músicos citaristas de su tiempo, y el primer poeta dityrámbico de que se tenga noticia; pues él fue quien inventó el dityrambo, y dándole este nombre lo enseñó en Corinto* (Heródoto I, 23)[1]. También es el primer autor en narrar la aventura de su cautiverio por unos marineros y su salvamento en el mar a lomos de un delfín (Heródoto I, 24) En la empresa marítima protagonizada por el cantor subyace la idea del poder de la música sobre los animales, la naturaleza y la muerte, como sucede en el mito de Orfeo y es este un asunto que habría de tener larga trascendencia y que a la postre, colocaría al Delfín en las estrellas -convertido en constelación- y concedería al músico la gloria imperecedera)[2]. Ovidio también se refiere a ese poder de su canto sobre los animales (*Fastos* II, 79-118)

Otros textos referidos a la hazaña del músico son Higino (*Fabulae* XCIV), Luciano de Samosata *Diálogo de los dioses* titulado "Posidón y los delfines"[3] y Claudio Eliano[4] (*Sobre los animales*, 12. 45) y en ellos se refiere a la amistad entre hombre y

---

1 En opinión de García Romero se trata de un pasaje muy controvertido, que debe entenderse como la transformación del canto cultual asociado al culto de Dioniso en un espectáculo interpretado por un coro cíclico (que sustituyó al coro procesional precedente), dotándolo de un título. Fernando García Romero, "Los ditirambos de Baquílides" Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos 3 (1993): 191.

2 Autores posteriores adaptaron este mito para explicar el origen de la constelación de Delfín diciendo que Apolo, patrón de los poetas, recompensó al delfín por su rescate trasladándolo a las estrellas. Higino, en *Astronomica* (2.17) afirma que "Arion fue arrojado por la borda por marineros que codiciaban su riqueza, llegó un delfín y lo llevó a salvo a la orilla. En su memoria, el bondadoso animal fue colocado entre las estrellas". Ovidio *(Fastos* II, 119) indica que fue Júpiter quien colocó al delfín en el cielo. Para Eratóstenes (*Catasterismos*, XXXI) y Artemidoro el Gramático (citado por Eratóstenes) el origen de la constelación del Delfín tiene su origen en el mito de Posidón y Anfítrite, ya que el delfín encontró a la nereida que había huído al Atlas para rechazar al dios, y la llevó hasta el dios marino, que la tomó por esposa. Agradecido Posidón, lo catasterizó.

3 *Dialogo de los Dioses* 5: el autor hace referencia expresa a la cualidad humana de los delfines, su amor por el ser humano, dada su antigua condición antes de que fueran metamorfoseados por Dioniso.

4 Activo entre 175 y 235 d.C.

delfines y el gusto de estos animales por la música, a través de la cita del Himno (himno espúreo) que Arión compuso en honor de Posidón[5].

El mito de Arión contiene similitudes con aquellos referidos a Taras, el hijo de Posidón que fue considerado como el héroe epónimo de la ciudad de Tarento (confundiéndose y fundiéndose en ocasiones con el lacedemonio Falanto); también puede observarse en él cierto sincretismo con la leyenda de Melicerte/Palemón, convertido en dios marino y protector de los juegos ítsmicos celebrados en honor de Posidón. Melicerte/Palemón también fue salvado por un delfín animal asociado no sólo a Posidón, sino también a Apolo (Apolo Delfinios) y a Dioniso, divinidades que, como es bien sabido, estuvieron estrechamente unidas a la música y al drama en la Antigüedad. Para algunos autores[6] el mito de Arión refleja un cambio importante en el culto dionisíaco con las innovaciones introducidas en el ditirambo ariónico[7], culto que a partir del siglo VI a.C. adquiriría una enorme importancia en las *poleis* griegas, particularmente en Atenas. Otros[8] (Stewart Flory) lo han querido interpretar en un contexto de historización de un gesto heroico, es decir, como ausencia de temor ante la muerte, mediante el *Katapontismos* voluntario.

Iconografía de Arión en la Antigüedad

La fabulosa historia de Arión ha sido objeto de múltiples interpretaciones y reinterpretaciones (tanto iconográficas como simbólicas) a lo largo de la Historia del Arte, desde los cuños forjados en las monedas griegas de Metimna, del siglo IV a.C. hasta las representaciones contemporáneas. Cualquier otra pretensión excedería los límites propuestos por lo que, en esta ocasión, nos centraremos únicamente en la iconografía antigua, donde la presencia del cantor lesbio es relativamente escasa, a la luz de los datos conocidos.

El arte griego nos ofrece una nutrida secuencia de escenas protagonizadas por jóvenes varones que cabalgan a lomos de delfines[9], principalmente a través de las representaciones de la pintura de vasos y también en terracotas o pequeños

---

5 Además de los textos señalados, otras referencias clásicas el mito que nos ocupa son Ovidio, *Fastos* II 79-118; Virgilio, *Bucólicas* VIII. "Damón y Alfesibeo" y Plinio, *Historia Natural*, IX 28; Cicerón, *Tusculanas*, 2, 67; Pausanias III, 25.7 y IX, 30,2; 3.25.7. Cf. Sandra R. Piedrabuena, "El diégema en moralia de Plutarco: el relato de Arión (Sept. Sap. Conv. 160D-162B). Exemplaria Classica. Journal of Classical Philology 21 (2017): 81-123.

6 Walter Burkert. "El regreso del delfín". Homo Necans (University of California Press), III.7 (1983): 190.

7 *Vide infra.*

8 Flory Stewart. "El salto de Arion: valientes gestos en Herodoto". El diario americano de filología 99.4 (1978): 411ss.

9 El género femenino también tuvo como cabalgadura al delfín, animal asociado a los mitos marinos y particularmente a la iconografía de las nereidas, diosas marinas relacionadas con aspectos salvíficos.

bronces[10]; en muchas de dichas obras no es sencillo identificar al joven que surca los mares: cuando no está identificado por instrumento musical alguno resulta demasiado arriesgado, en nuestra opinión, identificarlo con Arión. En dichas obras podemos reconocer también a Eros, el dios del Amor, a algunos sátiros y a Taras o Falanto (en las acuñaciones monetales de Tarento).

Las primeras representaciones indudables del músico que han llegado hasta nosotros corresponden a las monedas griegas acuñadas en Metimna, Lesbos (su lugar de nacimiento) y también en Bríndisi (antigua *Brundisium*). Entre los cuños de Metimna destacan dos modelos o prototipos icónicos: el más temprano se fecha a partir de los años centrales del siglo IV a.C. En el anverso presenta una cabeza de Atenea tocada con yelmo, mientras que el reverso muestra a un personaje montado sobre un delfín, vestido con una larga túnica que ondea al aire por el movimiento y sosteniendo en sus manos una gran cítara (de cuatro cuerdas) y un plectro respectivamente. La indumentaria que luce el personaje no es un asunto baladí, sino revestido de la mayor importancia para su identificación. Como ha subrayado Edward Nolan[11] , en el texto de Heródoto se alude en seis ocasiones al vestido de Arión[12] probablemente para subrayar la veracidad de lo acontecido y como evidencia material de lo narrado y la realidad histórica del personaje mismo. Este prototipo, con algunas variantes, habría de perdurar hasta el siglo I a.C., en cuños donde la cabeza de Apolo sustituye a la de Atenea.

En las cecas de la antigua *Brundisium* (Calabria) apareció, durante el siglo III a.C. un prototipo monetal muy interesante en el que se funde la iconografía de Taras/Falanto con la de Arión. En el anverso se ha representado una cabeza de Posidón que responde a los modelos helenísticos, coronado por una pequeña Victoria y acompañado por el tridente; el reverso muestra a un joven (desnudo, por lo que podría pensarse en Taras o Falanto), asociado a una Victoria que le corona y que sostiene una cítara en la mano. Todo parece sugerir que se trata de una aproximación/fusión entre el mito de Arión y la leyenda de la fundación de Tarento, dada la presencia de la cítara, que anteriormente no estaba asociada a Taras/Falanto.

En el arte romano, la imagen de Arión también siguió vigente en los cuños monetales de Metimna, en época de Septimio Severo y Geta, mostrando la pervivencia de los prototipos griegos precedentes.

Asimismo, la imagen de Arión fue recordada en los mosaicos romanos tardíos. Entre los ejemplos más conocidos citamos un mosaico romano exhumado

---

10 Cf. Brunilde S. Ridgway. "Dolphins and Dolphin-Riders." Archaeology 23 (1970): 86-95.

11 Edward E. Nolan "Visualizing Herodotus Arion". Annual Meeting of the Classical Association of the Middle West South (Iowa City, Iowa) (2013). [121.Visualizing Arion.pdf (camws.org)]

12 Se trata de un traje de gala, de citaredo profesional, similar al que luce Apolo Musagetas y los participantes en certámenes musicales, compuesto por túnica larga y manto que cubre la espalda.

en las termas de la antigua Thaena (Henchir Thyna, Túnez), fechado en el siglo III d.C., donde su apariencia, con indumentaria oriental y gorro frigio lo aproximan a la iconografía de Orfeo, en un claro ejemplo de *contaminatio.* También merece citarse la magnífica composición de la llamada "Sala de Arión" de la Villa romana del Casale (Sicilia), ya de la centuria siguiente, donde el cantor forma parte de una grandiosa escena y está acompañado de nereidas, pequeños Cupidos y otros habitantes de las profundidades; en este caso, aparece desnudo, pero sobre su cabeza también se advierte el remate del gorro frigio, característico de la iconografía de Orfeo.

Arión, músico al servicio del tirano Periandro de Corinto y la evolución del ditirambo

Tras de esta breve aproximación al mito y su iconografía, centraremos nuestra atención en el músico y la música de su tiempo, punto de inflexión en el desarrollo de la historia de la música griega de la Antigüedad. Como ya se ha señalado, tenemos noticia de que fue un poeta lírico, un citaredo oriundo de la fortaleza de Metimna, que pasó la mayor parte de su vida en la corte de Corinto, un centro musical de gran relieve, al servicio del poderoso tirano Periandro (627-585 a.C.). También Lesbos, su lugar de nacimiento, fue un importante centro poético-musical durante el arcaísmo griego. Allí, Arión cultivó el ditirambo, un género musical que, de acuerdo con Píndaro, fue inventado en Corinto; también en un Escolio a *Los Pájaros* de Aristófanes (1403) se cita a Arión como una de las autoridades en relación con la introducción del coro circular en Grecia.

Ya en el siglo IX Juan Diácono le hace el inventor del drama trágico y el responsable de la intervención coral en el mismo, así como el inventor del ditirambo. Por otra parte, como informa el bizantino Suidas en su *Lexicon*[13] fue alumno de Alcmán y participó en la trigesimoctava Olimpiada (628-625).

El ditirambo es una composición musical cuyas características resultan de compleja definición[14], dado que fue un género cuya evolución fue muy notable, un canto cultual en honor de Dioniso convertido más tarde en parte de un todo dramático, como espectáculo musical que se fue separando paulatinamente de las actividades cultuales[15]. Los textos antiguos señalan a Arión como el responsable de las modificaciones introducidas en el género[16], que pasó de ser un coro procesional a un coro cíclico y le otorgó un título asociado al tema de su contenido (que

13 Compilado en tiempos del reinado de Constantino Porfirogénito (905-959).

14 Entre la bibliografía reciente dedicada al estudio del Dirirambo y su multiplicidad de aspectos destaca B. Kowalzig, P. Wilson (edd.), *Dithyramb in Context*, Oxford University Press: Oxford 2013.

15 García Romero (1993): 190.

16 La presentación de Arión como el "protos euretés" del ditirambo que señalan algunos autores es errónea, ya que el término se atestigua desde Arquíloco (Fragmento 120).

no necesariamente tenía que estar relacionado con Dioniso); Plutarco (*Moralia*, XIV, 78) da notica de que años más tarde, Laso de Hermione introduciría nuevos acentos en el género. De ellos, destaca la organización de los agones ditirámbicos (en Atenas) y diversas innovaciones musicales derivadas de la generalización del ditirambo aulético, como por ejemplo, el empleo habitual del modo frigio[17].

Según Comotti, en el ditirambo ariónico se unieron elementos satíricos de los antiguos cantos de fecundidad con motivos llegados de Frigia, habituales en el acompañamiento de ritmos asociados a Dioniso. En palabras del citado autor "Los antiguos atribuyen también a Arión la transformación del coro ditirámbico de "cuadrado" a "cíclico": es lo que nos informa Proclo (*Crestomatía*, 43), quien hace remontar la noticia a Aristóteles. Si nuestra interpretación del pasaje de Proclo es correcta, en el ditirambo de Arión los coreutas no ejecutaban más sus danzas desplazándose según una línea recta, con los mismos movimientos que caracterizaban a las danzas procesionales, sino que, dispuestos en torno al altar del dios, cumplían sus evoluciones según una línea curva, primero en un sentido (estrofa), luego en el otro, repitiendo el mismo esquema rítmico (antiestrofa), y por fin limitando sus desplazamientos en un área restringida (*epodo*)"[18].

El culto de Posidón en el itsmo de Corinto y los coros de delfines

Corinto, y en particular su itsmo fue el epicentro del culto de Posidón, el dios del mar, lo que probablemente tiene que ver con la génesis del mito originado en torno al personaje de Arión a y su relación con el entorno marino. Allí se desarrollaban los Juegos Ítsmicos como parte de la olimpiada griega, en los que se incluían carreras hípicas, carreras con armamento, regatas, carreras con antorchas y competiciones musicales[19]. Parece probable que Arión, el músico, estuviera asociado con ritos dedicados a Posidón en Corinto, en su calidad de cantor y organizador de ditirambos en el santuario panhelénico.

Se tienen noticias acerca de las "danzas de delfines" organizadas en honor del dios del mar en el santuario del itsmo de Corinto, donde vivió Arión y donde actuó en calidad de exarconte (jefe de coro y solista a la vez). En tales representaciones, la danza, una danza cíclica sería interpretada por un coro de hombres que imitaba con sus movimientos los saltos de los delfines (no olvidemos que en el texto de Heródoto se habla de los pies de los delfines). El texto de Eliano al que nos referíamos en las líneas precedentes presenta a los delfines asociados a las nereidas danzando en círculo[20], provistos de "pies".

---

17 García Romero (1993): 191.

18 Giovanni Comotti, La música en la cultura griega y romana (Madrid: Turner ediciones, 1986), 22.

19 María Isabel Rodríguez López, M. I. "Arqueología y creencias del mar en la antigua Grecia". Zephyrus, LXI (2008): 185-187.

20 Las nereidas y los delfines fueron asociados con frecuencia a la danza en la lit-

Los "coros de delfines" están bien atestiguados en Corinto desde finales del siglo VI a.C. como parte de la práctica teatral del ditirambo[21]. Parece probable que los coreutas ejecutaran danzas circulares[22] con las que imitarían los saltos de los delfines, al ritmo marcado por el auleta. Desde la primera mitad del siglo VI a.C., también la iconografía de los vasos griegos pone ante nuestros ojos escenas que han sido interpretadas como reflejo de la realidad de tales "performances". Se trata de motivos que decoraron habitualmente recipientes asociados al vino (y al Simposio). La iconografía de estos vasos es un asunto abierto, sobre el que todavía queda mucho por decir. En dichos vasos, podemos ver a delfines asociados a procesiones dionisíacas (Louvre CA 29 88), delfines que evocan dichas procesiones (Atenas, 25925; Canberra Museum 76.10; Gottingen, Georg-august Universitat 1271; Cambridge, Fitwilliam Museum GR 123.1899, Kiel, Antikensammlung B505; St. Petersburg St. Hermitage Museum B77.106; Copenhague, Nat. Museum 4219, Paris, Institud d´Art et d´Archeologie (Beazley n. 351464), a hombres disfrazados como delfines tocando el aulós (Roma, Museo de Villa Giulia 64608), a hombres transformados en delfines que aluden al mito de la transformación de los piratas que osaron engañar a Dioniso (Archäologisches Museum der WWU, Münster, inv. 855; Toledo Museum of Art 1982.134), a hoplitas armados que cabalgan sobre delfines en procesión, mientras un coreuta hace sonar el aulós (Boston, Museum of Fine Arts 20.18; Louvre CA 1924; MET 1989.281.69; MET, L1979.17.1, Palermo NI22711)… un mundo de imágenes en las que la fantasía y la realidad se confunden, poniendo ante nuestros ojos una semblanza difusa de lo que pudieron haber sido las interpretaciones de los coros de los ditirambos. Probablemente, la fama de este tipo de "performances" fuera muy notoria en diferentes lugares de la geografía griega, entre los que se cuenta el santuario de Posidón en Itshmia y el santuario de Posidón en Ténaro, lugares asociados al músico Arión.

En cuanto al instrumento que acompaña al canto del poeta-músico, Claudio Eliano habla de aulós y Heródoto se refiere a un *nomo orthio* (propio de la tierra de Esparta), siempre acompañado por cítara. No es fácil justificar dicha divergen-

---

eratura griega, desde Baquílides hasta la literatura post euripidea. Cf. Capso (2003): 77-78 y notas 19 y 20.

21 Cf. Cecarelli, P., "Circular Choruses and the Dithyramb in the Classical and Hellenistic Period: A problem of Definition" (2013): 153 y ss.

22 Cf. Matthew C. Wellenbach, "The Iconography of Dionysiac Choroi: Dithyramb, Tragedy, and the Basel Krater". Greek, Roman, and Byzantine Studies 55 (2015): 72 ss. y Paola Ceccarelli. "Circular Choruses and the Dithyramb in the Classical and Hellenistic Period. A Problem of Definition" en Dithyramb in Context ed. B. Kowalzig and P. Wilson (Oxford. Oxford University Press, 2013), 153–170.

cia, pero Heródoto es el único autor que señala que el *nomo orthio* se acompañara con cítara, la imagen que habría de pervivir en la memoria colectiva. La iconografía de los vasos mencionados muestra a los coreutas acompañados y dirigidos por un auleta, pero las representaciones del músico Arión salvado por el delfín, le presentan acompañado del instrumento apolíneo. Podría pensarse que Arión hubiera cultivado simultáneamente la práctica de los dos instrumentos, siendo doblemente virtuoso en ambos. Como arguye Csapo[23], la historia de Arión y el delfín sirvió para explicar la etiología del nuevo modo de composición musical, la nueva música griega surgida a finales del siglo V a.C., al imaginar a los rescatadores marítimos (los delfines) como el coro original del ditirambo. También en este punto, hay muchas cuestiones por resolver…

El éxito de estas danzas cíclicas (trasuntos de los círculos que los delfines hacen cuando saltan alrededor de los barcos) pudieron haberse relacionado con el nombre de Arión, que con el tiempo quedaría unido a los delfines. El monumento del cabo Ténaro que cita Herodoto seguramente fuera un monumento dedicado originalmente en honor del algún dios marino (Posidón o Melicerte/Palemón) y más tarde pudo haber inspirado a algún poeta el himno que lo identifica con Arión, una historia que poco a poco, iría ganando popularidad y credibilidad entre las gentes y daría pie al mito. Sea como fuere, el delfín pasó a ocupar el firmamento como constelación y Arión, el músico virtuoso (en sentido musical y moral) ha conseguido la inmortalidad y todavía hoy ocupa un lugar en nuestros pensamientos.

23 Eric Csapo. "The dolphins of Dionysus" En Poetry, theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater, editado por Eric Csapo and Margaret C. Miller, 69-97. Oxford: Oxbox Books, 2003

Bibliografía

Burkert, Walter. "El regreso del delfín". Homo Necans (University of California Press), III.7 (1983): 196-204.

Csapo, Eric. "The dolphins of Dionysus In: Poetry, theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater" editado por Eric Csapo and Margaret C. Miller, 69-97. Oxford: Oxbox Books, 2003.

Ceccarelli, Paola. "Circular Choruses and the Dithyramb in the Classical and Hellenistic Period. A Problem of Definition" en Dithyramb in Context, editado por B. Kowalzig and P. Wilson. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Comotti, Giovanni. *La música en la cultura griega y romana*. Coll. Historia de la Música, n.1. Madrid:Turner ediciones, 1986.

García Romero, Fernando. "Los ditirambos de Baquílides". Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e Indoeuropeos 3 (1993): 181-205.

Nolan, Edward E. "Visualizing Herodotus Arion". Annual Meeting of the Classical Association of the Middle West South (Iowa City, Iowa) (2013). 121. Visualizing Arion.pdf (camws.org)

Piedrabuena, Sandra R. "El diégema en moralia de Plutarco: el relato de Arión (Sept. Sap. Conv. 160D-162B). Exemplaria Classica. Journal of Classical Philology 21 (2017): 81-123.

Ridgway, Brunilde S. "Dolphins and Dolphin-Riders." Archaeology 23 (1970): 86-95.

Rodríguez López, M. I. "Arqueología y creencias del mar en la antigua Grecia". Zephyrus, LXI (2008): 177-195.

Stewart, Flory. "El salto de Arion: valientes gestos en Herodoto". El diario americano de filología 99.4 (1978): 411-421.

Wellenbach, Matthew C. "The Iconography of Dionysiac Choroi: Dithyramb, Tragedy, and the Basel Krater". Greek, Roman, and Byzantine Studies 55 (2015) 72-103.

O *Mistério de Osíris*: elementos cênicos nos Festivais do Antigo Egito

Lucia Gomes Serpa
UFPB

Este trabalho é parte da pesquisa de Doutorado, realizada para o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que investiga as configurações cênicas na cultura do Antigo Egito, tendo como objetivo o resgate basilar do modo peculiar com que acontecia o *Mistério,* em inúmeros festivais espalhados pelo país. Aqui, analisamos os elementos que faziam parte do *Mistério*, como a presença de músicos, cantores, dançarinos, diálogos, utilização de máscaras e a participação do povo em grandes procissões que acompanhavam as cenas e, ao mesmo tempo, faziam parte delas. Com base nos estudos de Araújo (1974; 2000), Clark (2004), Cashford (2010) Carvalho (1997; 2013; 2017) e Driotton (1954a; 1954b; 1957), além das narrações de Heródoto (2016) e Plutarco (1996) utilizamos a história de *Osíris*, um dos deuses mais populares, que era apresentada anualmente em várias cidades, em praça pública, como manifestação do modo de vida e de arte do Egito Faraônico. A acepção de *festival,* para os egípcios, abarca uma questão educativa em que a realização de apresentações cênicas tinha como um de seus objetivos fazer a história do deus ser conhecida e lembrada por todos. Nosso intuito é olhar para o acontecimento, em que cena e ritual não estão separados, compreendendo a presença de um Leitor e um Celebrante, representando a palavra e a ação, forças que deveriam estar sempre unidas para que o *Mistério* acontecesse, como uma grande cerimônia que teria êxito em restabelecer e manter a ordem cósmica. Nesse percurso, dialogamos com diferentes linhas da egiptologia - como aquela, herdeira de um modelo europeu, iniciada no século XIX, como também a que defende que a cultura do Egito Antigo integra uma África negra e ancestral. Adentramos também na questão da consolidação de um modelo grego que se tornou hegemônico na tradição teatral euro-ocidental, apoiado em uma doutrina universalista e literária do teatro, a partir da *Poética*, de Aristóteles, com as contribuições de Dupont (2017) e expoentes da Filosofia Africana e Afro-diaspórica.

“O deserto tem uma umidade
que é preciso encontrar de novo”.
Clarice Lispector
(*A Paixão segundo G.H.*, 2009, p. 83.)

Apresentação

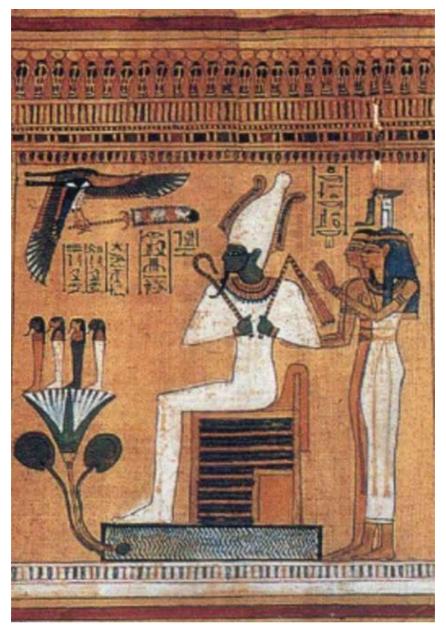
Durante a nossa formação em Artes Cênicas na década de 1980 – na habilitação Interpretação Teatral, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – tivemos oportunidade de assistir e experimentar práticas cênicas oriundas de outras culturas, como a indiana e a japonesa, através de algumas de suas formas clássicas (Kathakali e Odissi, da Índia, e Nô, Kabuki e Butoh, do Japão). Os encenadores Peter Brook e Ariane Mnouchkine eram apresentados aos alunos como artistas que propunham o diálogo com culturas fora do eixo ocidental, dando continuidade a um intercâmbio com as tradições do Extremo Oriente, Índia e África que, desde o final do século XIX, serviam como elementos de “renovação” da cena europeia.

Na década de 1990, a partir de um enfoque místico, demos início aos estudos sobre o Antigo Egito, investigação que se mantém até hoje. Tal aproximação permitiu refletir sobre a ausência desta civilização em nossa formação teatral e identificar a maneira superficial que se transmite a história egípcia na educação formal no Brasil, o que pode ser comprovado se analisarmos os livros didáticos utilizados. Nossa prática pedagógica e profissional agudizou as perguntas suscitadas desde a formação em Artes Cênicas, que se transformaram em questões cruciais para pensar a tradição teatral e seus modelos de transmissão, na medida em que revelam um recorte histórico e determinam os parâmetros sobre os quais se organiza a linguagem teatral.

Assim, nos perguntamos: por que a demarcação da origem do teatro nos países euro-ocidentais e, por consequência, nos países colonizados, foi estabelecida na Grécia, que se transformou em um modelo determinante? Por que referências de culturas anteriores foram esquecidas, apagadas? Será que partilhavam da mesma noção de arte que os gregos?

É importante ressaltar que a busca neste trabalho não foi a configuração de um modelo egípcio para o teatro, mas focamos em um recorte: a busca de elementos cênicos nos Festivais que aconteciam no Antigo Egito, fazendo alusão aos motivos que sobrepujaram sua arte cênica e, por conseguinte, fizeram prevalecer a influência preponderante do modelo grego, especificamente aristotélico.

 ISSN 2318-7026

Fig. 1. Osíris em seu trono em Amenti, atrás Ísis e Néftis e, à frente, os quatro filhos de Hórus em uma flor de lótus. Imagem do *Livro dos Mortos* – Papiro de Ani (1250 A.E.C.).

Fonte: <https://micenas. net/leituras/livro-dos-mortos/#2.1>. Acesso em: 12 dez. 2020.

O Antigo Egito

O desconhecimento sobre a civilização egípcia se apresentou como *um* problema a ser prospectado pela pesquisa que foi empreendida, ainda que tenhamos que reconhecer uma primeira e grande barreira: o desconhecimento da língua que, com sua grafia feita de "desenhos", se apresenta como um *mistério*. Ao longo dos últimos séculos, o exercício para desvendá-lo criou uma imagem idealizada daquela civilização, como afirma Araújo:

> Em consequência do desconhecimento da língua egípcia, os intelectuais estrangeiros que buscavam entender algo do Egito elaboraram uma imagem idealizada de sua civilização, porém nos termos de seu próprio referencial, e aqui se começou a reinventar o Egito; além disso, utilizaram as fontes disponíveis, expostas naquela escrita de desenhos realistas, numa direção que privilegiava na verdade uma interpretação livre, altamente alegórica, dos signos isolados ou em pequenos conjuntos, sempre de acordo com os termos abstratos de sua própria filosofia. (ARAÚJO. 2000, p. 22).

A língua escrita no Egito faraônico – os hieróglifos – foi decifrada apenas no século XIX por Jean-François Champollion (em 1822), a partir da descoberta da Pedra de Roseta – durante a expedição de Napoleão ao Egito, em 1799 –, que apresentava o mesmo texto em grego antigo, demótico e hieroglífica. Heródoto, no século V a.C., em uma viagem ao Egito registrada em *Histórias Livro II - Euterpe*, revela que os egípcios tinham duas formas de escrita. Uma era denominada sagrada (*hierá*) e a outra, popular (*demotiká*), sendo encontradas variações entre a escrita esculpida e pintada em paredes, monumentos e tumbas e a forma simplificada, cursiva, encontrada em muitos papiros.

Para alguns estudiosos como Clark (2004), Eliade (2010), Lesko (in Shafer, 2002), Carvalho (1997/2017) e Campbell (2000) a escrita egípcia demonstra um simbolismo complexo e, ainda que muitas traduções possam ser feitas, muitas vezes não compreendemos o sentido.

É possível encontrar uma extensa produção de histórias – como "As Aventuras de um Náufrago" ou "O Camponês Eloquente" –, poesias de amor, hinos, a história dos deuses, da Criação e uma série de ensinamentos, como os de Ptah Otep, Hierofante e Vizir da Dinastia V, por exemplo. Os egípcios "catalogavam" sua produção literária com apenas uma palavra, *sebayt* – que significa sabedoria, ensinamento, correção, educação –, consideravam todos os textos como de **Instrução**, porque ensinavam alguma coisa, e colocavam disponíveis para todos, através das 'casas dos livros' ou 'casas dos rolos de papiro' que, como as nossas bibliotecas, preservavam e guardavam os escritos. Carvalho (2017) defende que as histórias e textos eram conhecidos por todos, em função da tradição de "encená-los" em todo o território egípcio.

 ISSN 2318-7026

Os Festivais no Antigo Egito

O Egito é como um imenso livro e suas histórias estão escritas nas paredes, tetos, colunas, tumbas, pirâmides, em todas as construções concernentes aos períodos dinásticos. Muitos templos foram dedicados a **Osíris** (deus da vida, morte e renascimento e também da fertilidade) e, para os egípcios, vários deles guardavam uma parte do corpo do deus, sendo o templo em Abidos – uma das mais importantes cidades do Alto Egito –, designado como o principal, pois seria o lugar onde se encontrava a sua cabeça. Era nessa cidade que acontecia o Festival de *HaKer*[1], um dos maiores do Egito, no qual a história de Osíris era mostrada em praça pública com uma imensa procissão formada pelo povo que participava das cenas, que conhecia sua história e buscava ser como ele. Osíris era um conceito, uma qualidade daquele que quer servir e que se fragmenta, "esparramando-se" no mundo celeste, como partícula que quer se integrar ao todo.[2]

A acepção de festival, para os egípcios, abarca uma questão educativa em que a realização de apresentações cênicas tinha como um de seus objetivos principais fazer a história do deus ser conhecida e lembrada por todos. Para a grande maioria dos egiptólogos, assim como para pesquisadores de outras áreas, não há uma nítida distinção entre ritual e espetáculo, e os festivais seriam o espaço-tempo em que a sociedade egípcia se unia para contemplar os deuses com seus próprios olhos. Aconteciam festivais na grande maioria das cidades ou regiões egípcias (chamadas de *nomos*[3]). Ao adentrar mais profundamente no estudo do modo de vida egípcio e nos textos e indicações cênicas de festivais como o de *HaKer*, podemos ver que as pessoas, além de assistirem, contemplarem, conhecerem e lembrarem, viviam uma experiência que a Filosofia Africana explica como uma recriação, tornando vivo o que foi. Essa era a essência do *Mistério*, como os egípcios chamavam

1 Palavra proveniente de um ponto culminante do Mistério, em que Osíris faz um chamado: "Desçam a mim!" – *Ha-K-ir-i.* Esse era o nome do Festival de Abidos, o maior do Egito Antigo (CLARK, 2004).

2 Cf. CLARK, 2004; CARVALHO, 2017.

3 *Nomo* (ou *Nomós*) é a tradução que os gregos deram para a palavra egípcia *sepat*, designação de província, que era uma região territorial que abarcava vários lugarejos no Antigo Egito. Desde o período greco-romano é utilizada a palavra nomo, de onde se deriva o nome daquele que o governa - nomarca. A partir da IV dinastia (c. 2575 a 2465 A.E.C.) foram estabelecidas as listas dos nomos: no total existiram 22 *nomos* no Alto Egito e 20 no Baixo Egito, mas alguns só aparecem em relações tardias. Os comprimentos dos nomos do Alto Egito ao longo do Nilo estão registrados em um santuário de Sesóstris I (1971 a 1926 A.E.C.) em Karnak, conhecido como "pavilhão do descanso". Na lista também estão indicados os nomes das divindades que correspondem a cada um deles. Quanto ao Baixo Egito, a quantidade final de *nomos* só foi estabelecida no período greco-romano e seus nomes estão listados nos templos de Edfu e Dendera. Havia um simbolismo no número total de *nomos*, já que havia 42 juízes no julgamento dos mortos e, alguns estudiosos afirmam que os egípcios possuíam 42 livros sagrados (SHAW; NICHOLSON, 1995).

as apresentações que aconteciam nos festivais, que compreende um significado complexo que nos conduz à magia da Criação e ao propósito da vida.

Todas as narrativas relativas ao período histórico do Egito Faraônico falam sobre um Deus Criador, ainda que cada região possuísse um modo próprio de contar a Criação, os outros deuses eram atributos, qualidades do Criador que deveriam ser desenvolvidas por todos. No panteão egípcio, Osíris é um deus da quarta geração, filho de Geb (a Terra) e Nut (o Céu), e irmão de Ísis, Seth e Néftis. De acordo com o sistema de Heliópolis[4], considerado como o mais antigo de todos, Osíris torna-se rei das terras egípcias; Ísis é sua companheira; Seth, seu irmão, o Senhor dos Desertos, que tinha como esposa sua outra irmã Néftis.

Para acompanhar a história de Osíris no Festival de *HaKer*, foi utilizada a versão encontrada em Cashford (2010) e em Clark (2004), a partir da descrição de Plutarco, presente no tratado 28 de sua obra *Moralia*, escrita em I E.C. A história de Osíris pode ser dividida em duas grandes partes: A BUSCA e O ENCONTRO. Tal divisão compreende a forma como o *Mistério* era apresentado no Festival, que tem início com Osíris já morto e desaparecido.

A BUSCA compreende a **Lamentação de Ísis**, irmã e companheira de Osíris, acompanhada de Néftis, e também a **Peregrinação** da deusa à procura das partes do deus espalhadas pelo Egito, já que ele é morto pelo irmão, Seth, que divide o corpo de Osíris em catorze partes. Quando todas as partes são por fim encontradas, o corpo do deus é reconstituído e submetido ao ritual de **Embalsamento** conduzido pelo deus Anúbis. Ísis, mesmo com Osíris inconsciente, concebe Hórus, que fica escondido até crescer e vingar a morte do pai em uma **Grande Contenda** com Seth, irmão de Osíris, que só chega ao final após a intervenção do **Julgamento dos Deuses** dando vitória à Hórus, reconhecendo-o descendente direto de Osíris e, portanto, herdeiro de seu trono.

Hórus é coroado e vai, então, ao ENCONTRO do pai no Mundo Inferior onde os dois se unem no **Abraço dos *Kas*** (espíritos). Ele entrega seu **Olho** (que é arrancado por Seth na contenda e resgatado por Thoth) para Osíris e realiza o ritual de **Abertura da Boca** possibilitando o renascimento do pai, que volta então

4 Cada região contava a Criação de sua maneira e, assim, organizavam os deuses em sistemas próprios. A cidade de On, depois chamada de Heliópolis, era considerada a mais antiga e seu sistema bastante respeitado durante todos os períodos da história do Antigo Egito. Foram os Sacerdotes de On que escreveram os Textos das Pirâmides e guardaram os papiros datados do Antigo Império. On era a cidade de Atum e Rá ou Atum/Rá, deuses que participam do início da Criação, cada um responsável por um estágio, como diferentes faces do mesmo deus. No esquema de On, Atum/Rá, o deus criador, cria Shu (o Ar) e Tefnut (a Umidade), que criam Geb e Nut. Wallis Budge ao explicar o fato de os egípcios não terem um mito da Criação oficial, respeitando e validando que cada local contasse de sua forma, levanta a hipótese de que os egípcios talvez tivessem um sentimento de que a Criação fosse algo tão sagrado e tão misterioso que não devia ser explicada sempre da mesma forma (CLARK, 2004; PLUTARCO, 1999; ELIADE, 2010; CARVALHO, 1997; 2013).

à sua consciência total. Esse dia era marcado por um profundo silêncio que se estendia por toda a noite, em que ficavam todos à espera do grito de Osíris *("Desçam a mim!")*.

O Festival de *HaKer*, que acontecia durante o último mês da inundação do rio Nilo, quando a água iniciava sua descida, apresentava o *Mistério de Osíris* em 8 (oito) dias. O *Mistério* tinha início com uma grande procissão guiada por um deus chamado *Wepwawet*, conhecido como o "Desbravador de Caminhos", que abria o caminho entre o céu e a terra. O grande guia de todos os passos do *Mistério* era o deus Thoth, que funcionava como um Mestre de Cerimônias, sendo o conciliador dos deuses e o Juiz Supremo do Tribunal Celeste. Nos últimos dias do Festival, após o grito de Osíris do mundo subterrâneo, o rito se organizava em torno da **Navegação de Osíris na Barca**, com uma **Homenagem a Thoth**, que conduzia a estátua de Osíris para seu devido lugar dentro do Templo, momento em que o povo oferecia ramos e flores nas águas que a conduziam. No último dia, a coluna *Djed*[5] era colocada na posição vertical, indicando que Osíris se "levantou", unindo-se a Rá, uma das faces do deus Criador, e ao rio Nilo. Era a chegada do Ano Novo, o povo então recebia presentes e comemorava a fertilização das terras egípcias inundadas pelo Nilo.

Os textos referentes ao *Mistério de Osíris* foram encontrados no *Papiro Ramesseum* (Dramatic Ramesseum Papyrus), em inscrições do Médio Império (em papiros, estelas, paredes e colunas), nos *Textos das Pirâmides*, nos *Textos dos Sarcófagos*, no *Livro dos Mortos*, assim como no ensaio *De Iside et Osiride* de Plutarco. Estes documentos estão presentes nas pesquisas de Rundle Clark, Jules Cashford, Christine Geisen, Emanuel Araújo, Etiénne Drioton, Tânia Carvalho e Antonio Brancaglion Júnior, que foram utilizadas como material para o entendimento de uma articulação entre o *Mistério* e o pensamento egípcio. Sacerdotes e sacerdotisas organizavam as apresentações das histórias dos deuses e o povo apenas não tinha acesso à parte mais secreta do Templo, onde se encontrava a imagem do deus e aconteciam partes do ritual que apenas iniciados podiam participar.

Não se sabe ao certo quando tiveram início as celebrações do Festival de *HaKer*. Inscrições narram este *Mistério* durante o Médio e o Novo Império, mas falam de uma tradição bem anterior, que teria iniciado no Antigo Império e, talvez, fizesse parte de um festival ainda maior. A questão central é que, nestas ocasiões, Osíris era a deidade cultuada e a cidade de Abidos o espaço principal, por ser o lugar onde a cabeça do deus havia sido encontrada por Ísis. No entanto, os *Festivais* aconteciam em inúmeras outras cidades, como em Dendera, que possui relevos em suas paredes com textos do *Mistério de Osíris*; e em Tebas, cidade que hoje é conhecida como Luxor.

---

5 *Djed* é um hieróglifo em forma de pilar que representa estabilidade. É associado a Osíris, sendo a representação de sua coluna vertebral e é também chamado Escada de Osíris ou Coluna de Osíris. No Festival de *HaKer*, o ato final era o levantamento de um grande *Djed*, como representação do renascimento do deus e desejo de fertilidade para a terra. "Sua posição vertical era o sinal final de que Osíris tinha 'levantado" (CLARK, 2004, p. 131).

ISSN 2318-7026

Todos os festivais egípcios parecem ter o mesmo início: uma procissão utilizando uma barca no Nilo em algum momento do trajeto, para carregar a estátua do deus a ser homenageado. No Festival *Opet*, a procissão partia do Templo de Karnak e dirigia-se ao Templo de Luxor, indo por terra e voltando pelo rio, como acontecia também no Festival de *HaKer*, no qual a imagem de Osíris saía do Templo de Abidos, para ser mumificada e enterrada, enquanto uma nova imagem era confeccionada e iria retornar ao santuário do Templo, em uma barca, acompanhada pela procissão que seguia tanto por terra, como em outras barcas pelas águas.

Não há indicações claras da realização de uma apresentação cênica no Festival de *Opet*, como a que acontecia no Festival de *HaKer*, apesar de toda a descrição das partes referentes aos rituais utilizarem a palavra de forma solene, com uma espécie de narração, enquanto transcorriam as ações. Talvez, como Rundle Clark (2004) defende, sempre estivesse presente um **Sacerdote-Leitor** e um **Sacerdote-Celebrante** – enquanto um era responsável pelas palavras que precisavam ser ditas para que a força do ritual pudesse ter efeito; o outro fazia a ação correspondente para que se completasse o ato. A presença desses dois Sacerdotes parece ser um dos pilares que sustentam o *Mistério* egípcio.

No Festival de *HaKer*, ou em outros festivais em honra de Osíris, havia uma condição que conduzia o *Mistério*, que era o fato da figura central, o protagonista da história, estar oculto, já que o deus estava enquanto imagem que precisava chegar a seu destino – o lugar mais secreto do templo. Ele estava primeiramente despedaçado, sem vida, sem voz, sem existência, estava imóvel, então era reconstituído e renascia, retomando o movimento, mostrando ser o próprio *Mistério* a ser vivido, mas não como um fim e sim como um "ser sendo", conceito presente na cosmopercepção africana. O *Mistério* é o desconhecido, que somente chegará a 'se saber' quando experenciado, como afirma Tiganá Santana (2000): "não se saboreia a morte até que se morra, não se saboreia a vida até que se viva", colocando o saber intrinsecamente ligado ao sabor do que se experimenta. É Tiganá ainda que traz a ideia de que uma comunidade inteira dança em torno do *mistério*, que se dança com o que se sabe sobre o que não se sabe e essa é a grande coreografia do viver, ideia que nos remete à manifestação social que acontecia nos festivais egípcios em que a força do coletivo estava presente, através do *Mistério* que Osíris sintetizava.

Durante o *Mistério de Osíris*, a imagem do deus percorria um longo trajeto até retornar, renovada, ao Templo e chegar ao Santuário, chamado de *Grande Sala*. As cenas do *Mistério*, até o **Julgamento dos deuses**, aconteciam enquanto Osíris estava sendo mumificado, e sua mumificação era realizada no *Osireion*[6], apenas com

6 Estrutura que fica situada atrás do Templo de Seti I, que pode ter servido de tumba para "Osíris-Seti", uma representação de Seti I como Osíris, mas parece ter tido outras funções, tanto para a administração do complexo de Templos, como para o *Mistério de Osíris* e para a observação das águas do Nilo. O recinto consiste numa espécie de ilha, cercada por um profundo fosso. O teto da sala ficava sete metros acima e estava apoiado em duas fileiras de cinco pilares de granito e suas paredes continham cenas do Livro dos Mortos e relevos esculpidos após a morte de Seti I, por decisão de seu neto Merneptah (1224 a 1214 A.E.C.). O Osireion foi construído com um estilo arquitetônico muito diferente do

a participação dos Sacerdotes e Sacerdotisas, enquanto o povo ficava aguardando na parte externa. Mas há registros, como o de Heródoto, de que além da procissão, em outros eventos, havia também sua participação ativa, como nas cenas referentes à **Contenda de Hórus e Seth**, quando havia uma briga de varas entre os seguidores dos dois deuses e o povo lutava, dividindo-se em dois grupos. Era necessário que a imagem de Osíris pudesse passar para chegar ao local do Templo onde aconteceria a mumificação e, os representantes de Seth tentavam impedir sua passagem, fomentando o embate, no qual muitos chegavam a sair machucados. Heródoto conta alguns detalhes de festivais distintos, em diferentes cidades, todavia, parece descrever o costume da realização de celebrações durante o ano todo, com a presença de música e dança e colocando nomes gregos para os deuses e para as cidades.

> 58. Então, a reunião para a festa nacional, as procissões, as cerimônias, os primeiros dentre os homens egípcios foram os que as realizaram, e os helenos aprenderam com eles. Tenho a seguinte prova disso: as festividades parecem ter sido realizadas desde há muito tempo, enquanto as dos helenos foram realizadas recentemente.
> 59. E os egípcios não celebram uma festa nacional uma única vez ao ano, mas estão reunidos frequentemente para uma festa nacional. (...)
> 60. Então, sempre que os egípcios se conduzem para a cidade de Bubástis, eles fazem o seguinte: pois, de fato, os homens viajam de barco com as mulheres, e cada um deles em grande número, em cada uma das embarcações, algumas mulheres portam castanholas e fazem-nas ressoar sacudindo-as, enquanto alguns homens tocam flauta durante toda a viagem, e as mulheres restantes e os homens cantam e batem palmas. (...)
> 63. (...) quando o sol está em seu declínio, alguns poucos sacerdotes se ocupam da estátua divina, enquanto a maioria deles porta cajados de madeira e ficam de pé na entrada do templo; e outros cumprem seus votos, e são muito mais que mil homens, cada um deles portando bastões de madeira e estes são uma grande massa que se coloca de pé em lugares diferentes do templo. E a estátua divina está em um pequeno santuário de madeira coberto de ouro, que eles levam embora antes no dia precedente para outro templo sagrado. Os poucos sacerdotes que permanecem em torno da estátua divina puxam uma carroça com quatro rodas, carregando-a para o templo, e colocam a estátua divina no santuário, mas eles não permitem que as pessoas entrem, posicionando-se diante da entrada do templo, no vestíbulo; os que têm votos a honrar ao deus batem neles, enquanto eles se defendem. Ali

Templo de Seti I, existindo um debate entre os egiptólogos sobre se a construção seria contemporânea ao Templo de Seti ou uma estrutura do Império Antigo, provavelmente datada de cerca de 2.500 A.E.C.

> mesmo há uma forte batalha com bastões de madeira, e eles espancam as cabeças uns dos outros; como eu penso, muitos morrem por causa dos traumas; todavia, os egípcios não me falaram sobre ninguém que tenha morrido (...) (HERÓDOTO, 2016, p. 57-60).

Fig. 2. Cena de luta, tumba de Amnemhat, parede leste, Beni Hassan, no Médio Egito.

Fonte: Kanawati; Woods (2010 apud GAMA-ROLLAND, 2017, p. 14).

Na Cena 18 do *Papiro Ramesseum* acontece uma "luta de socos" entre os seguidores dos dois deuses:

> **56-58. CENA 18**
> Luta de socos.
> ACONTECEU QUE FOI ESTABELECIDA UMA LUTA DE SOCOS.
> *Hórus e Set entregam-se ao combate. (Geb intercede)*
> GEB (*a Hórus e Set*) – Expeli de vosso pensamento pelejar um com o outro!
> HÓRUS (*aos seus servidores*) – Sois vós que tendes o dever de esquecer!
> OS SERVIDORES DE HÓRUS E OS PARTIDÁRIOS DE SET LUTAM A SOCOS
> (*Papiro Dramático Ramesseum* apud ARAÚJO, 1974, p. 43)[7].

7 O *Papiro Dramático do Ramesseum* provavelmente foi escrito para celebrar a ascensão ao trono de Senusret I na XII Dinastia, por volta de 1980 A.E.C. Ele foi descoberto em *Ramesseum*, Templo Mortuário de Ramsés II, em 1896, pelo egiptólogo inglês James Edward Quibell e hoje encontra-se no British Museum. Este papiro foi publicado, pela primeira vez, em 1928, pelo egiptólogo alemão Kurt Heinrich Sethe, que o denominou de "Dramático". Foi publicado dentro de um trabalho maior intitulado *Dramatische Texte zu Altaegyptischen Mysterienspielen*. Única tradução para o português do *Papiro Ramesseum* é de Emanuel Araújo, de 1974, e está depositada na Biblioteca da Escola de Comunicações

Para o pensamento egípcio, na cena, era possível e importante re-viver a história e re-criar o *Mistério*, não importando se iriam fazer parte do grupo de Seth ou de Hórus. Observamos, através dos textos que sobreviveram ao tempo, que o povo participava ativamente da ação e identificamos que a procissão não era responsável apenas por abrir o *Mistério*, mas ela acontecia em todos os dias do Festival, com as pessoas acompanhando e fazendo parte das cenas em lugares diferentes, de maneira similar como ocorre a *Paixão de Cristo* através de "estações" nas quais se desenrola cada acontecimento marcante da história do personagem cristão.

Cardoso (2012) afirma que as atividades rituais no Antigo Egito eram, acima de tudo, ações ou práticas envolvendo pessoas que faziam ou desempenhavam alguma coisa. O historiador interpreta que no transcurso de tais atividades, a função de oficiante tem predomínio sobre a sua pessoa e que a repetição de um tipo de ritual, como nos festivais divinos, tende a reforçar a unidade e a solidariedade que os participantes experimentavam. Para ele, o espaço do ritual é o dos limites, das zonas de transição, como temos na história de Osíris – "vida/morte, este mundo/outro mundo, falhas a serem remediadas, garantia de que os ciclos sociais e naturais se reiterem satisfatoriamente" (CARDOSO, 2012, p. 13). Ressaltamos que aquele que desempenha algo na atividade ritual está imerso em um mundo de símbolos e significados além de sua figura mundana ou cotidiana, trafegando nesse espaço limítrofe entre o que é palpável e aquilo que está em um plano metafísico, mas consciente de sua função no acontecimento e na ordem que ali se manifestava.

Elementos cênicos nos *Mistérios*

Observamos que os textos encontrados no *Papiro Ramesseum* são concisos, como indicações que guiam o responsável pela organização do acontecimento, para a realização das marcações cênicas, para as entradas e saídas de personagens e objetos, utilizando apenas parte dos diálogos que acontecem nas cenas e que aparecem em outros textos, como os dos *Sarcófagos*, os das *Pirâmides*, o *Livro dos Mortos*, assim como em estelas, tumbas e papiros. Na sistematização dos textos existentes sobre o *Mistério de Osíris*, incluindo o *Papiro Ramesseum*, Etiénne Drioton (1954b) identificou um dos elementos como o "caráter das réplicas". O pesquisador francês constatou que há um caráter "teatral" em textos egípcios que os diferenciam de outras obras literárias, como o caso da entrada de Ísis que diz: "Sou Ísis, fecundada por meu marido e grávida do deus Hórus. Pari Hórus, filho de Osíris, no meio dos pântanos, do que me alegro muito, muito, porque vi aquele que vingaria o pai." [Estela de Metternich (MORET, 1923 apud ARAÚJO, 1974, p. 10)]. Aqui, para Drioton, teríamos a entrada de uma personagem com uma "natureza dramática", que se apresenta para o público e anuncia uma ação ulterior, como acontecia nas tragédias gregas. Ainda traz como exemplo a fala de Ísis para Thoth: "Oh Thoth, grande é teu coração, mas como tardou a execução de teu desejo" [Estela de Metternich (MORET, 1923 apud ARAÚJO, 1974, p. 10). Nesta passagem o pesquisador de

e Artes da USP. Os nomes dos deuses aparecem simplificados, como é o caso de Seth e Thoth que aparecem como Set e Tot respectivamente.

fende uma quebra de qualquer ato ritual, ou de alguma convenção rígida, para que possa se ver o "calor humano da réplica" (DRIOTTON, 1957 apud ARAÚJO, 1974, p. 10).

Nos textos encontrados sobre o *Mistério de Osíris* temos outro elemento importante que é a presença de um **coro**. Em 1932 Gaston Baty e René Chavance publicam o livro *Vie de l'Art Théatral – des origines a nos jours* no qual incluem, resumidamente, as descobertas e análises de Drioton, afirmando que o "drama" de Osíris possuia uma estrutura, com uma divisão em vinte e quatro cenas e que, provavelmente, eram apresentadas, uma a cada hora do dia, em um dos festivais do Egito Antigo. Reconhecem, ainda, que estão presentes diferentes elementos cênicos como, por exemplo, "a imitação realizada pelos deuses participantes da ação, o poema confiado aos recitadores, o coro das 'carpideiras' cujas lamentações foram apoiadas por instrumentos musicais" (BATY; CHAVANCE, 1932, p. 13) (tradução nossa).

Fig. 3. Procissão com diferentes grupos, incluindo coro de carpideiras. Tumba de Ramose (TT 55), Dinastia XVIII.

Fonte: <https://it.wikipedia.org/wiki/TT55#/media/Fil e:Frise_ramose_TT55_medium.jpg>. Acesso em: 15 fev. 2021.

Para Baty e Chavance, ao ler as indicações de Drioton sobre uma encenação da morte de Hórus (texto sobre o envenenamento do deus, e que depois Thoth o traz de volta à vida) acontece o jogo teatral, com a descrição do que é dito e a respectiva ação. Esta é comentada por um coro e é dividida em três episódios separados por declamações líricas e danças. "Isto, um milênio antes de Ésquilo, a mesma estrutura da tragédia esquiliana" (BATY; CHAVANCE, 1932, p. 14) (tradução nossa). O *Mistério* continha partes delimitadas, estruturadas em partes dialogadas e partes cantadas, compondo uma grande ação considerada 'dramática'. O **coro**, ou apenas um narrador, recitava a explicação das cenas, às vezes interferindo na cena. As partes cantadas eram acompanhadas de instrumentos de percussão (crótalos e tambores), sopro (flautas e cornetas) e cordas (harpas e violas). Algumas danças faziam parte da encenação, umas alegres, outras que foram consideradas fúnebres por Drioton (1957 apud ARAÚJO, 1974, p. 14) e, em alguns momentos, as dançarinas formavam algo semelhante a 'quadros vivos' que eram explicitados pelo **coro**. Havia um sentimento coletivo que transparece na forma como os festivais aconteciam e como o povo participava: unidos, com a consciência de que cada um era parte importante de um movimento que unia terra e céu. Podemos pensar nos vários grupos que se formavam, como seguidores de deuses diferentes, como

Hórus e Seth e o grande embate que acontecia, mas também aqueles que faziam parte dos séquitos de Ísis, ou Thoth, Anúbis e mesmo Osíris. Todavia podemos compreender o povo, ainda, como um **grande coro** no Festival de *HaKer*, participante de uma imensa procissão, com marcações específicas – a exemplo dos momentos quando deveria se separar para formar um grupo de seguidores ou quando deveria estar unido por onde caminharia e onde se colocaria enquanto público e ao mesmo tempo participante do *Mistério*.

Os seguidores formavam coros com falas específicas, como podemos observar na CENA 22 do *Papiro Ramesseum*, com um breve diálogo entre Hórus e seus servidores:

> SERVIDORES DE HÓRUS (*a Hórus*) – Restauramos em teu rosto o olho, antes que rubro ficasse pelo sangue jorrado!
> (*Oferece-se) vinho de Buto.*
> HÓRUS *(aos seus servidores*) – Nunca mais ele me será tomado. (*Papiro Ramesseum* apud ARAÚJO, 1974, p. 47).

Os atos simbólicos presentes no *Mistério* são mostrados cenicamente, como podemos observar desde o início do *Ramesseum* tomando como modelo a CENA 2, quando Thoth traz o cadáver de Osíris sobre as costas de Seth, em frente aos príncipes que carregam oito vasos para equipar a barca real, enquanto anciãos estão reunidos no palácio. Parece sempre haver muitas pessoas em cena, necessitando de uma marcação cuidadosa para que tudo pudesse compor o ato simbólico, contando e reproduzindo a história ao mesmo tempo, pois observamos a presença de inúmeras narrações nos textos, bem como as ações acontecendo, mantendo a tradição representada pelo **Leitor** e pelo **Celebrante** – a palavra e a ação conjugadas criando a força necessária para que o ritual tivesse êxito.

No *Papiro Ramesseum*, o Olho é o símbolo mais recorrente, sendo referenciado em inúmeras cenas em que Hórus está sendo preparado como o novo rei. Há uma sequência que trata da entrega do Olho para Hórus, em que encontramos a presença do Sacerdote-Leitor, o Celebrante, Thoth, responsável pela entrega do Olho (aparecendo como "o olho do poder") e a entrada de um dançarino para realizar a dança do olho.

> **18-20. CENA 6**
> *Entrega dos bolos-shat ao rei.*
> ACONTECEU QUE O SACERDOTE LEITOR [OFERECEU] AO REI DOIS BOLOS-shat.
> *Tot [oferece] a Hórus o outro olho, isto é,*
> *o não conservado por Set.*
> TOT (*a Hórus*) – Trago teu olho que nunca mais perderá!
> OFERECIMENTO DOS DOIS BOLOS-shat.
> *Introduz-se o dançarino-iaheb.*
> HÓRUS (*a Tot*) – Meu olho dança diante de ti.
> (*Papiro Ramesseum* apud ARAÚJO, 1974, p. 31)

ISSN 2318-7026

Thoth, que está presente em todo o *Mistério*, representa o mantenedor da ordem, aquele que conduziu o Julgamento na Contenda entre Hórus e Seth, sendo guardião das palavras (enquanto "Verbo Criador") de todo o ritual, responsável por devolver o Olho e preparar Hórus para ocupar o trono de seu pai Osíris. Ele conduz muitas cenas, sendo responsável por falas que nos mostram as ações realizadas no ritual, como, justamente, o momento da entrega do olho a Hórus.

Na CENA 6, vemos a entrada de um dançarino que parece trazer uma solução cênica para a simbologia do Olho. Há uma imagem poética construída com a fala de Hórus ("Meu olho dança diante de ti") e a indicação dos movimentos do dançarino. A dança estava bastante presente na vida egípcia, desde a pré-história no vale do Nilo, com relevos que trazem dançarinas acompanhadas de crótalos e, posteriormente, em tumbas e templos pertencentes aos períodos dinásticos foram encontradas figuras pictóricas com movimento de danças e acrobacias, executadas principalmente por mulheres, com a presença de instrumentos musicais – muitas vezes, as imagens trazem a presença da marcação de um ritmo por tambores ou pelas mãos.

A música e a dança faziam parte de todas as comemorações egípcias, dentro e fora dos templos, como em nascimentos, casamentos, mortes, inaugurações e em todos os festivais que aconteciam no país ao longo do ano. Havia danças específicas para cada ocasião, assim como, pelas imagens encontradas, aconteciam apresentações com danças acrobáticas realizadas individualmente, em duplas (nos desenhos aparecem sempre dois homens ou duas mulheres) e em grupos.

Fig. 4. Jovens dançam enquanto outros marcam o ritmo com as mãos.

Fonte: <https:// antigoegito.org/saqqara-onde-o-egito-antigo-e-mais-antigo/danca-acrobatica/>. Acesso em: 17 jan. 2021.

Fig. 5. Desenho de carpideira a lamentar, a partir de pintura no Túmulo de Usirhat, Dinastia XIX.

Fonte: Araújo (1974).

Podemos observar pelos movimentos encontrados nas imagens pictóricas, principalmente em tumbas no Egito, que havia um repertório de **gestos simbólicos** que eram conhecidos por todos, como por exemplo, a representação do lamento, dor e desespero, que eram realizados pelo coro de carpideiras, repetindo o ato de Ísis e Néftis no *Mistério de Osíris,* que lamentam a morte de Osíris. Esses gestos simbólicos possuem uma "qualidade cênica" tanto na gestualidade, quanto na disposição das figuras nos quadros, que parecem mostrar a forma como o *Mistério de Osíris* acontecia ao observarmos os desenhos que reproduzem tais imagens. Hórus, com os quatro filhos, todos com adagas, apresentam Seth, como um asno abatido, para Osíris. Atrás de Osíris o deus Serápis. Relevo de Dendera, desenho de Budge. Fonte: Cashford (2010).

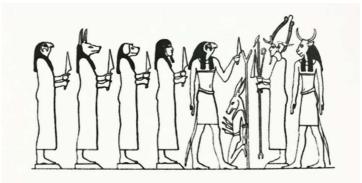
Fig. 6. Hórus, com os quatro filhos, todos com adagas, apresentam Seth, como um asno abatido, para Osíris. Atrás de Osíris o deus Serápis. Relevo de Dendera, desenho de Budge.

Fonte: Cashford (2010).

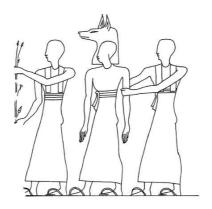
Fig. 7. Coro de carpideiras. Detalhe do Papiro de Ani. British Museam (EA 10470.6), XIX Dinastia.

Fonte: Sales (2015/2016).

Mais um elemento que se mostra fundamental nos *Mistérios* é a **máscara**. Apesar de não termos muitos indícios de como a voz era projetada, quando Hórus ou Thoth, por exemplo, falava, existem algumas suposições que podemos inferir, assim como elas eram fabricadas, talvez de forma similar às estátuas dos deuses homenageados nos festivais, caso de Osíris em *HaKer*. No *Mistério de Osíris* a máscara está presente desde o início, com o deus *Wepwawet*, o deus relacionado ao chacal, assim como Anúbis, responsável pelo embalsamamento de Osíris, e, depois, com Thoth, que conduz o *Mistério* e está relacionado tanto a íbis quanto ao babuíno. Leprohon (2007) afirma que as máscaras teriam sido bastante utilizadas, apesar de não haverem sido preservadas, sendo uma das únicas disponíveis a de Hildesheim, no Pelizaem Museum, feita de cerâmica, com 49 cm de altura e 8kg, datada provavelmente do Período Tardio (c.600-300). Mas muitas delas podem ser observadas em imagens pictóricas e relevos, como as do Templo de Dendera, dedicado à Hathor, um dos mais ricos para se conhecer esses detalhes.

Fig. 8. Máscara de Anúbis, única completamente preservada, datada de 600 A.E.C, pertence à coleção egípcia de Roemer und Pelizaeus Museum na cidade de Hildesheim, na Alemanha.

Fonte: @ElEgiptoAntiguo, 04ago

Fig. 9. Detalhe de uma procissão do Mistério de Osíris, com a figura central usando uma máscara de Anúbis, no Templo de Dendera, dedicado à Hathor (Século IV A.E.C.). Desenho feito a partir de relevo por B. Ibronyl.

Fonte: Cauville, 1997 (apud LEPROHON, 2007, p. 267).

A máscara de Anúbis, preservada e mantida em Hildesheim, possui reentrâncias em ambos os lados, o que teria permitido que fosse apoiada em cima dos ombros. O focinho e as orelhas da cabeça do chacal ficariam sobre a cabeça de quem a utilizasse, sendo que dois orifícios no pescoço do objeto permitiriam a visão frontal. Talvez a visão lateral fosse limitada, o que exigiria a necessidade de assistência, tal como ilustrado no relevo em Dendera. Na representação acima, o sacerdote parece usar precisamente esta máscara, sendo assistido por um sacerdote acompanhante.

As máscaras poderiam ser feitas de diferentes materiais como madeira, cerâmica, ouro e uma espécie de cartonagem, como é o caso de uma máscara recuperada por Flinders Petrie em 1888 na cidade de Kahun, datada do final do Médio Império, policromada, feita em três camadas de linho e gesso, sendo incerto qual deus representaria - com buracos para os olhos e para as narinas e, tal como a máscara de Hildesheim, sem orifício para a boca.

Emanuel Araújo, em sua tradução do *Papiro Ramesseum*, afirma que os sacerdotes que atuavam nos papéis de Hórus, Seth, Thoth etc, portavam máscaras consagradas, seguindo as exigências do que ele chama "drama-ritual". Essa referência da consagração das máscaras pode ser encontrada também em Diodoro (I 62), que embasa nossa ideia de que a feitura de tais elementos cênicos, seguindo a forma como as imagens (estatuetas) dos deuses eram confeccionadas, também passam por um processo ritual para serem finalizadas e utilizadas durante o *Mistério*. Esse ritual era conhecido como **Abertura da Boca**, que acontecia na história de Osíris para que ele voltasse à sua consciência total e se transformasse em "alma viva" na eternidade. Esse mesmo ritual era feito em toda a coroação de um faraó, para que a força vital fosse renovada.

Na Cena 37, os servidores de Hórus colocam máscaras de macaco, representando então Thoth e depois as máscaras de lobos, como *Wepwawet*, tornando claro que eles estão realizando uma ação ritual em nome dos dois deuses, ou conforme suas ordens, o que nos parece uma interessante solução cênica com os servidores de Hórus como um coro mascarado, primeiro erguendo o cadáver de Osíris e, após, dobrando-se sob ele – mediante gestos ou movimentos que, supostamente, estariam também associados aos dois deuses.

Podemos também observar que são usados elementos como bebidas, alimentos e pedras, que são de diferentes locais do país, aparecendo os nomes das cidades nos textos, para que todo o Egito estivesse representado e as partes de Osíris pudessem estar unidas durante o *Mistério*. Encontramos também referência a tecidos utilizados nas roupas com valores simbólicos, como na cena 35, em que aparece o tecido-*sesef*, o tecido-*ifed* e o tecido-*res*.

> **107-111. CENA 35**
> *Trazem-se tecidos para os trajes.*
> ACONTECEU QUE FORAM TRAZIDOS TECIDOS DE QUATRO E SEIS FIOS,
> BEM COMO VESTES DE PÚRPURA E MUITOS TECIDOS-*sesef*.
> Hórus diz a Osíris que encontrará aquele que devia e (ainda) que pode nele
> se apoiar.
> (a) TRAZ-SE TECIDO-ifed PARA A CAPELA BRANCA
> HÓRUS (*a Osíris*) – Eu arranquei sua coxa!
> (b) TRAZ-SE TECIDO-*res* PARA A CASA BELA.
> HÓRUS (a Osíris) – Que seu coração não se incite contra ti.
> (c) TRAZEM-SE VESTIDO DE PÚRPURA.
> HÓRUS (*a Osíris*) – Meu pai deve em mim apoiar-se.
> (d) TRAZEM-SE TECIDOS-*sesef*.
> HÓRUS (a Osíris) – A Gata-pantera reuniu teus membros!
> (*Papiro Ramesseum* apud ARAÚJO, 1974, p. 60).

O primeiro tecido parece ser utilizado para enfaixar o corpo após o embalsamamento do deus, feito com duas ou três espécies de linho. O segundo é um tecido de quatro fios, que teria seu nome proveniente do verbo *fedi*, que significa "arrancar, rasgar" e o terceiro, um tecido de seis fios, que traz a palavra *res*, com o significado de "despertar, acordar".

Em relação aos **figurinos** utilizados nas apresentações egípcias, podemos observar as imagens em que aparecem dançarinas, músicos e musicistas, nas quais as mulheres estão, muitas vezes, com vestes transparentes ou simplesmente cintos que parecem ser feitos com um tipo de contas que deviam produzir sons ao realizarem movimentos. Há adereços nas cabeças, também parecendo contas, e no peitoral colares coloridos, provavelmente confeccionados com pedras semipreciosas.

Em todas as partes do *Mistério de Osíris*, podemos observar que a palavra, o canto e o ritmo são imprescindíveis para que as forças divinas possam ser alcançadas. Na CENA 21 do *Ramesseum*, por exemplo, acontece a preparação do altar

com os sacerdotes colocando as oferendas, comandados por Thoth, na presença dos servidores de Hórus e Seth, e para que a restauração do Olho seja realizada no rosto de Hórus é iniciado um canto, "puxado" pelo chefe do coro. E os servidores de Hórus dizem a Geb: "não há outro deus que faça aquilo que temos de fazer!" (*Papiro Ramesseum* apud ARAÚJO, 1974, p. 46), afirmando que não é possível deixar para que os deuses realizem o que homens e mulheres precisam fazer aqui. Tal ideia está presente na forma como Osíris é reconstituído, então Hórus, como uma espécie de representante de todos os humanos, é aquele que precisa realizar o trabalho.

Fig. 10. Três mulheres musicistas, detalhe de Banquete retratado na Tumba de Nakht. Dinastia XVIII.

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Música_do_Egito>. Acesso em: 14 set. 2020.

No *Livro dos Mortos*, no capítulo 183, há um hino, uma composição do Novo Império, que seria cantado por alguém que seria julgado no mundo dos mortos e que havia participado do Festival, sendo um seguidor de Thoth:

> Cheguei perante ti, Ó Filho de Nut, Ó Príncipe da Eternidade!
> Sou um seguidor de Thoth, rejubilando-me com tudo o que ele fez.
> Ele trouxe o doce ar para tuas narinas;
> Vida e vigor para alegrar tua face;
> E o vento Norte, que vem de Atum, para tuas narinas.
> Ó Senhor da Terra Sagrada!
> Fez a luz brilhar sobre teu corpo inerte,
> Por ti ele iluminou os caminhos escuros,

 ISSN 2318-7026

> Por ti ele dispersou a fraqueza de teus membros por seu potente [encantamento,
> Por ti ele reconciliou as Duas Terras,
> Por ti ele pôs fim à tempestade e à confusão,
> Por ti ele pacificou as Duas Terras,
> De modo que elas estão juntas em paz, afastando a ira de seus corações
> De modo que confraternizem.
> (*Livro dos Mortos* apud CLARK, 2004, p. 171).

O Hino estava endereçado a Osíris, mas era de Thoth que falava. Como deus da escrita, da linguagem, da fala, era o possuidor da palavra, do poder dos encantamentos e foi enaltecido em cantos e hinos, assim como outros deuses. Nos Templos egípcios havia os sacerdotes e sacerdotisas responsáveis pelos cantos, como temos o exemplo de Sha-Amun-en-su (750 A.E.C.), em seu sarcófago aparece a designação como cantora (*heset*) de Amon, sendo responsável pelos cantos cerimoniais do Templo de Karnak, onde acontecia o Festival *Opet*.

Alguns egiptólogos afirmam que os cantores e cantoras eram instruídos em escolas de canto, provavelmente dentro dos templos, que eram responsáveis pela instrução no Egito e tinham uma importante posição dentro da corte faraônica. Há referências de que nos palácios havia também professores, aparecendo em túmulos descrições como "instrutor de cantores reais", "superintendente de cantores palacianos", "diretor de cantores palacianos" ou "diretor de todo o belo entretenimento do rei", formando músicos, cantores e dançarinos que faziam parte do harém, e preparavam as apresentações que eram realizadas nos palácios ou em eventos reais. Essas funções eram realizadas por homens e mulheres, como podemos observar os nomes de alguns instrutores, aparecendo Hem-Rê que ostentava os títulos de "superintendente das cantoras" e "superintendente das mulheres dançarinas do harém".

Fig. 11. Sarcófago de Sha-Amum-em-su (750 A.E.C.), cantora (*heset*) de Amon, responsável por funções cerimoniais no Templo de Karnak.

Fonte: <http://www. museunacional.ufrj.br/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

Foi possível também encontrar a descrição de uma "Escola de Mênfis", em que instrumentistas, cantores e dançarinos poderiam ter formação, considerando que eram bastante requisitados para celebrações particulares e havia também apresentações realizadas pelas cidades do Egito, formadas por músicos, cantores, dançarinos, acrobatas e aqueles que contavam ou recitavam histórias e poemas.

A referência mais antiga encontrada sobre um músico parece ter sido da V dinastia, em que temos o nome de **KhoufouAnkh**, que tocava no palácio do rei Userkaf (2465 a 2458 A.E.C.) e ocupava o posto de cantor, diretor dos cantores e flautista da corte. Por seu prestígio, teve permissão de construir seu túmulo, primorosamente decorado, nas proximidades das pirâmides de Gizé. Em vários relevos do Império Antigo (c. 2575 a 2134 A.E.C.), ao lado dos instrumentistas, identificamos uma ou mais figuras que fazem sinais com as mãos, havendo uma relação entre os sinais e a posição das mãos do instrumentista, como se regessem o desenvolvimento melódico ou rítmico, tais sinais parecem ter sido a mais antiga forma de notação musical.

Fig. 12. Homem toca flauta acompanhado de um cantor, que parece executar uma espécie de regência com sua mão direita. Tumba de Nenkhefetka, em Saqqara, 2400 A.E.C. Museu Egípcio do Cairo.

Fonte: <https://egymonuments.gov.eg/en/subportals-group/the-egyptian-museum>. Acesso em: 12 mar. 2020.

Os cantos estavam presentes no trabalho de camponeses, mulheres ceifeiras, pastores, pescadores e artesãos, e foram encontradas canções de amor, de entretenimento e cantos fúnebres, assim como hinos. Em todos os ritos associados com a agricultura, por exemplo, havia a presença dos cantos, iniciando com as ceifeiras cantando um lamento, acompanhado por uma flauta, para expressar sua tristeza pelo primeiro corte da colheita, ato que parecia simbolizar o ferimento em Osíris. Todavia o lamento desenvolvia-se para a alegria em ver o deus restituído, trazendo o alimento para todos. O que parece é que, a cada colheita, os cantos sintetizavam o *Mistério de Osíris* até a coluna *Djed* ser erigida no campo, como sinal da elevação do deus e do término da colheita.

Essa combinação, da dança com a música, parecia ser mais comum entre as mulheres do que entre os homens, pelo menos há uma quantidade bem maior de imagens em templos e tumbas que retratam mulheres a dançar e a tocar um instrumento, enquanto os homens não aparecem dançando. A egiptóloga Gay Robins descreve uma gravura do reinado de Hatshepsut, a Rainha Faraó (1479-1458 A.E.C.) retratando uma performance musical, com um harpista masculino executando e cantando um hino à divindade enquanto as mulheres aparecem para dançar "interpretativamente", como a pesquisadora descreve, talvez no lugar de homens:

> São mostradas várias dançarinas acrobáticas a fazer curvas para trás, ou a dançar energeticamente com os seus cabelos a cair sobre o rosto. Numa cena, as suas ações são legendadas "pelos dançarinos". Outras mulheres não estão a dançar, mas agitam os sistros com uma mão e seguram um colar masculino na outra; elas também cantam um hino (ROBINS, 1993, p. 146).

Talvez as mulheres fossem responsáveis pelas danças e, muitas vezes, através de uma espécie de código, como o colar masculino na mão, deixassem claro que era um homem a dançar. Eram utilizados tambores que marcavam o ritmo, tanto nas práticas iniciáticas, como nas apresentações públicas e qualquer forma de celebração, não apenas dentro dos templos ou nos festivais, mas na vida cotidiana dos egípcios, aparecendo imagens de banquetes com a presença de dançarinas e de outros instrumentos além dos tambores, como as harpas, liras, flautas simples e duplas e algumas espécies de alaúdes.[8]

O *Mistério de Osíris* no Festival de *HaKer* parecia ser apresentado como um grande painel ou mural, em que uma história era mostrada, com personagens e posições determinadas, com a presença de música, dança, a palavra e a profundidade do simbolismo de cada ação.

Os dois últimos dias do *Mistério* eram uma grande celebração pela ressurreição de Osíris, os elementos presentes nos permitem observar como seus acontecimentos e sentidos simbólicos estão em consonância com *Mistérios* posteriores, como os gregos e os cristãos. Como no Egito, onde Ísis buscava Osíris e o povo os acompanhava em procissão, nos *Mistérios de Elêusis*, na Grécia, havia uma grande festa após os participantes da procissão rememorarem a busca de Deméter por Perséfone, desenhando um caminho que, de forma similar, a Paixão de Cristo revive anualmente (provavelmente desde 325 d.C, com o Concílio de Niceia113, ou talvez até antes, logo após a morte de Jesus). Com o advento do Cristianismo, os templos egípcios foram fechados ou transformados pelos romanos em lugares

8 Nos dias de hoje há um grupo de professores do curso de Educação Musical da Universidade de Helwan, no Cairo, que criou uma pós-graduação de Música do Antigo Egito, em que uma trupe musical foi criada, chamada de "Os netos dos Faraós", com a recriação dos instrumentos que teriam sido utilizados no Egito faraônico, assim como o que eles chamam de *poesias hieroglíficas*, que são textos encontrados nas paredes, tetos, colunas de templos, escritos em hieróglifos, que foram transformados em cantos.

de culto cristão. Porém, ao mesmo tempo que apagaram imagens e escritos hieroglíficos nas paredes de templos e tumbas egípcias, como podemos observar no Templo de Karnak, com imagens cristãs feitas sobre os desenhos originais do Antigo Egito, o cristianismo utilizou símbolos e manifestações egípcias ao formatar sua religião.

Fig. 13. Parede da Tumba de Tutmés IV, no Vale dos Reis, Luxor.

Fonte: <https://www.descobriregipto.com/musica-e-a-danca-no-egito-antigo/>. Acesso em: 17 nov. 2020.

No séc. XX, pesquisadores como Martin Bernal, George James e Cheikh Anta Diop, extremamente criticados no mundo acadêmico, revisaram estudos sobre raças e culturas fora da Europa e defenderam um legado egípcio que atravessou as fronteiras geográficas e temporais. Como nos diz Obenga (2004), grande parte da filosofia ocidental está profundamente enraizada na noção de que a razão é a única base válida para a ação, é a principal fonte de conhecimento e verdade espiritual. Outras civilizações são geralmente julgadas pelos critérios dessa atitude racionalista, que não contempla a emoção, a experiência sensível ou espiritual. Tais experiências possuem em sua base o ritual e os símbolos, como podemos identificar na cultura egípcia e em tantas outras alinhadas com uma cosmopercepção em que a ancestralidade é a força que precede e constitui os seres dentro de uma perspectiva verdadeiramente coletiva, como bem ressaltou Wanderson Flor (2020), pesquisador das filosofias africanas e afro-diaspóricas.

No *Mistério de Osíris*, Maat aparecia na Barca do Sol junto com Thoth como forças feminina e masculina, que sustentavam a ordem cósmica e guiavam – como conhecedores da Verdade e da Ordem do Universo, que sabiam a sequência das coisas e, o traçado do tempo cósmico – a Barca no retorno da imagem de Osíris ao Templo. A deusa Maat, usando como símbolo uma alta pena de avestruz

 ISSN 2318-7026

em sua cabeça, era chamada de filha de Rá, mas era também conhecida como dama dos céus, rainha da terra, senhora do submundo e amante de todos os deuses, porque todos "vivem por Maat" – mais do que uma deusa, Maat era um conceito, representava a Verdade, a Justiça, a Ordem. A filosofia egípcia tinha como base a sabedoria de Thoth e a perfeição moral e espiritual de Maat, como fundamentos de todo aprendizado na vida. Interessante que na língua egípcia, "sabedoria" e "prudência", que para os egípcios implicava na consciência dos princípios da conduta moral e do comportamento social, são expressas pela mesma palavra: *sat*, sendo *sai*, uma pessoa sábia, que para a Filosofia Africana seria a primeira definição de "filósofo". Talvez Thoth seja a grande inspiração filosófica do Egito, sendo aquele que teria ensinado um sistema alfabético de escrita que compreende signos e imagens, com formas gráficas e concretas que os egípcios usavam para também pensar abstrações, como afirma Obenga (2004).

Obenga utiliza a palavra "tradição" que acreditamos ser a palavra mais pertinente para se falar do conjunto de ensinamentos egípcios que foi interpretado posteriormente como religião. O modo de vida e a filosofia de tal civilização, assim como a ciência e a arte, tinham como base uma **Tradição**, com um conjunto de preceitos espirituais manifestados através de rituais organizados - o *Mistério*. Talvez o que James chamou de *Sistema Mistério Egípcio*, é o que Obenga e nós estamos chamando de Tradição. Ela pode ser compreendida como a herança que é transmitida de geração em geração, que pode acontecer de forma oral e também escrita, como no caso do Antigo Egito, que se valeu dos escribas e artistas para que sua história ficasse gravada nos papiros, estelas, paredes, tetos, colunas de seus templos. Hampaté Bâ (2010), ao escrever sobre Tradição, coloca a oralidade nas nações africanas como a forma central de manutenção do que ele chama de "tradição viva". Dentro da tradição oral, o espiritual e o material não estão dissociados e ela é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, afirma o pensador. O que é importante ressaltar aqui, através da ideia de Hampaté Bâ, é que cada elemento de uma Tradição permite remontar à Unidade primordial, conduzindo o homem à totalidade, e esse era o *Mistério*, como os egípcios apontavam.

A Palavra, compreendida pela forma como Thoth a teria transmitido, remonta à própria criação do homem, revelando o *Mistério*, tendo em Osíris o grande exemplo a ser compreendido. Em relação ao *Mistério egípcio* como uma apresentação ritual, é possível encontrar correspondências em outras culturas, além da grega ou da romana. Toriz (1993 apud LIGIÉRO, 2019), analisa algumas festas ritualísticas, como o caso de performances em festas astecas pré-colonização espanhola que realizava o ritual guerreiro Il tlacaxipehualiztli, o qual acontecia no entorno do Templo Maior de Tenochititlan, e elenca quatro pontos:

- A ação se desenvolve ao ar livre.
- Em quatro festas analisadas há a presença de cantos, música e danças.
- Participação de toda a comunidade local nas cenas apresentadas.
- Presença de máscaras, figurinos, oferendas e elementos cênicos.

Tais características fazem parte da forma como os festivais aconteciam no Egito faraônico e a história de Osíris era mostrada, sendo outra característica comum o caráter anual das festas, mantendo uma forma que existiria desde os primórdios de cada civilização. Ligiéro (2019), ao estudar inúmeras manifestações e suas semelhanças, nomeando-as "teatro das origens", afirma que seriam encenações de histórias cosmogônicas provenientes de antigas tradições em que um grupo afirma sua identidade e manipula simbolismos através do canto, da dança, da utilização de figurinos, adereços, máscaras, maquiagens e o que ele chama de "técnicas de representação". Porém, de acordo com a Filosofia Africana a ideia de representação nos parece deslocada na medida em que sugere que algo é "como" outra coisa, não pressupõe que a divindade não é "como" a natureza, pois viveu, foi um ancestral, e nesta concepção, o humano é divino e o divino é humano, não havendo uma distinção binária entre eles.

É interessante observar que Seth, apesar de ter sido julgado e os deuses terem ordenado que ele estivesse na Barca de Rá com a função de lutar todas as noites com a serpente, ele se mantinha presente durante todo o *Mistério*, pois era necessário que a cabeça de Seth fosse retirada, que sustentasse e estivesse abaixo de Osíris no *djed*, mostrando que as duas forças juntas sustentam a ordem e criam a estabilidade do cosmos.

O *Mistério* chegava ao final com cantos que celebravam a união de Osíris com o Nilo e também com Rá. O Nilo normalmente transbordava e fertilizava as terras egípcias, que anunciava que o ano seria bom. Nos momentos finais do *Mistério* todos estavam reunidos - deuses, servidores, coros, sacerdotes, príncipes, Faraó, povo –, realizando juntos a celebração de união, e esse seria o sentido da Unidade revelada pela trajetória de Osíris até seu renascimento, em que reúne todos os aspectos da Criação em seu corpo transfigurado e múltiplo. A magia foi feita e a ordem cósmica estava restabelecida.

A estátua de Osíris do ano anterior era enterrada sem tristeza, mas com gritos de alegria. O povo gritava: "meu corpo para a terra, minha alma para o céu!" (Hino a Osíris apud CLARK, 2004, p. 118). Pão e cerveja faziam parte da celebração, como está escrito na Sala de Osíris no Templo de Abidos: "mil pães, mil cervejas, que Hapi trouxe de sua cova" (Inscrição no Templo de Abidos apud CASHFORD, 2010, p. 188), assim como, ao final do Grande Hino a Osíris, na Estela de Amenmes120, há uma nota: "que ofereça um repasto funerário de pão e cerveja, bois, gansos, incenso, unguento, trajes e plantas de toda espécie e que tenha o poder de realizar transformações, de ser potente como o Nilo, aparecer como *ba* vivente, contemplar o disco solar do amanhecer." (Grande Hino a Osíris apud ARAÚJO, 2000, p.345).

O Festival de *Haker* chegava ao seu encerramento, com uma grande festa em que o povo celebrava a vida, a morte e o renascimento, que fazem parte do movimento cósmico e da essência do aprendizado que a história de Osíris trazia. Chegar a ser alma viva era um longo caminho que o *Mistério* mostrava – era preciso subir a escada de Osíris, mas antes era preciso encontrá-la, e apenas descendo ao

Mundo Subterrâneo para receber tal permissão. E nesse trajeto um espaço/tempo era construído e consagrado de forma coletiva, através de um ritual que era vivido e compreendido como uma grande manifestação cultural em um formato essencialmente cênico.

Podemos compreender o *Mistério de Osíris* em muitos planos – do terreno ao cósmico, do individual ao coletivo, como a viagem que realiza cada alma, em que todos os deuses são partes de cada um, com suas lutas, quedas, mortes e vitórias, como uma dança em que se aprende a música, os gestos, os passos, e se descobre que é necessário usar a Palavra e a Ação para criar a si próprio e se sentir pertencendo à Criação. Ao mesmo tempo, compreende-se que essa é uma dança compartilhada e que, apenas assim, uma sociedade existe enquanto reflexo do Cosmo, desse modo outro plano pode ser percebido, o do Alto. É como uma realidade dentro da outra, uma realidade que toca outra em um movimento que se perpetua, eterniza e expande. É isso que o *Mistério* parece trazer como revelação.

Encerramento

O *Mistério de Osíris* enquanto forma cênica, se mostra potente, profunda e espetacular aos nossos olhos. Seu grande cenário eram as terras egípcias, nas quais cada construção tinha uma conexão com o céu – as pirâmides, tumbas, palácios e templos estavam devidamente colocados a partir de cálculos matemáticos e astronômicos que faziam parte da Sabedoria do Antigo Egito. Dança e música estavam presentes no *Mistério* e também tinham funções definidas, considerando que participavam da formação das imagens e sonoridades da performance ritual, a exemplo do dançarino que dança como se fosse ele o próprio Olho de Hórus que será entregue a Osíris, ou os cantos que aconteciam, podendo ser de lamento ou de alegria pela restituição do deus.

Encontramos nos textos estudados diálogos entre deuses, narrações normalmente feitas pelo coro ou por Thoth, bem como a forma que compreendemos ser a base do *Mistério*: a participação de dois sacerdotes fundamentais – o **Leitor** e o **Celebrante**. O primeiro era responsável pela Palavra, escrita em um Livro que continha todos os passos do *Mistério* desde o princípio da civilização egípcia, e o outro pela Ação, também descrita no mesmo Livro. Apenas a comunhão entre esses dois elementos gerava a força necessária para que o ritual tivesse êxito.

E, de acordo com as estelas encontradas, havia um dirigente que concentrava a organização geral de toda a apresentação, os muitos elementos presentes na grande travessia que o *Mistério* proporcionava: músicos, cantores, dançarinos, oficiantes, leitores, coros, procissão, sacerdotes ou pessoas ligadas à nobreza que estavam como deuses (utilizando máscaras e figurinos). Também muitos objetos e adereços, como as imagens de Osíris (a antiga que era enterrada e a nova que era construída durante o Festival); a Barca *Neshmet*, além de outras tantas barcas dos grupos de servidores dos deuses Osíris, Ísis, Hórus, Seth, Anúbis e Thoth. Pela forma como está descrito em algumas inscrições e textos, identificamos que, além desse dirigente geral, havia sempre em cada grupo – tanto dos servidores, como

do coro (ou coros), dançarinos, cantores, músicos e até dos Sacerdotes Leitores e Celebrantes –, um oficiante principal dentre outros sacerdotes que faziam parte de cada um dos séquitos, como assistentes que participavam da grande apresentação.

Para Cheikh Anta Diop (2011), *Kemmet* (Egito) é para a África o que a Grécia foi para o Ocidente. E lá se encontrava uma proposta civilizatória que banhou todo o continente africano, com um princípio filosófico de partilha, de conduta e caráter, personificado em Maat, em que a ideia de SER não vive sem o COLETIVO e nele está a ancestralidade, a força vital para todos seres vivos.

Se focarmos especificamente no campo das artes da cena, podemos supor que a dificuldade em olhar para uma cultura tão distante no tempo e no espaço – e a complexidade que esse processo de aproximação representa –, contribui para que os círculos das teorias teatrais optem por "reinventá-la" ou "esquecê-la". Temos que considerar que, a partir da delimitação de uma "origem grega", uma ideia universal de teatro foi se construindo e "apagando" abordagens de outras culturas que não partilhassem da mesma noção de arte ou não possuíssem termos equivalentes aos utilizados na tradição euro-ocidental. O original grego da *Poética*, de Aristóteles, considerada a obra basilar da tradição teatral euro-ocidental, nunca foi encontrado e seus preceitos foram adotados baseados, principalmente, em um "manuscrito do séc. XII, suplementado por um material de uma versão inferior, provavelmente do séc. XIII ou XIV, além da tradução árabe do séc. X" (CARLSON, 1997, p. 14). Para Florence Dupont "são os teóricos do teatro que, desde o Século XIX, se tornaram culpados por uma verdadeira mistificação ao edificarem, a partir da *Poética*, inflada e potencializada com o milagre grego, uma doutrina universalista e literária do teatro das origens e das origens do teatro" (DUPONT, 2007, p. 16) (tradução nossa).

Nesse sentido, a ideia de Dupont de liberação da cena contemporânea das amarras da tradição aristotélica institucionalizada nos levaria a descobrir formas cênicas fundadas em outros princípios – místicos e míticos –, presentes ainda na Grécia Antiga. Até o século III E.C., com a institucionalização do Cristianismo, povos como o grego, o romano, o persa, o assírio, além de hicsos, hebreus, fenícios e macedônios, conviveram com o modelo de vida egípcio e a percepção de mundo constituída através dos fundamentos da filosofia do Antigo Egito.

Referências

ARAÚJO, E. **Escrito para a eternidade – A Literatura no Egito Faraônico**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

ARAÚJO, E. **Papiro Dramático do Ramesseum**. Tradução, comentário e introdução. Manuscrito depositado na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1974.

ARISTÓTELES. **Poética e Tópicos I, II, III e IV**. São Paulo: Hunter Books, 2013.

BATY, G.; CHAVANCE, R. **Vie de l'art théatral des origines a nos jours**. Paris: Ed. Librairie Plon, 1932.

BERNAL, Martin. **Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization**. Volume I: The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985. New Jersey: Rutgers University Press, 1987.

BRANCAGLION Jr, A. **Os Mistérios Osiríacos e o Teatro no Antigo Egito**. Clássica, v. 9110, n. 9/10, p. 11-18, São Paulo, 1996/1997.

BUDGE, E. A. W. **O Livro Egípcio dos Mortos.** São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

BUDGE, E. A. W. **A Religião Egípcia: Ideias Egípcias sobre a Vida Futura**. São Paulo: Cultrix, 1990.

CARDOSO, C. F. **Os Festivais como encenação da sociedade**. Phoînix, Rio de Janeiro, v. 18, n. 01, p. 12-26, 2012.

CARVALHO, T. **Paixão de Osíris**. Curso de Egito Místico. João Pessoa: AD'OR, 1997.

CARVALHO, T. **O Mito de Osíris e o Festival de *HaKer***. João Pessoa: AD'OR. 2017.

CASHFORD, J. **El Mito de Osiris**: Los Misterios de Abidos. Girona, España: Ediciones Atalanta, 2010.

CAUVILLE, S. **Le Temple de Dendara**: les Chappelles Osirienne. Cairo: Institut Français d'Archéologique Orientale, 1997.

CHAMPOLLION, J. F. **Textes Fondamentaux sur L'Egypte Ancienne**. Paris: La Maison de vie, 1996.

CLARK, R. **Símbolos e Mitos do Antigo Egito**. Deuses, Mitos e Cultos. São Paulo: Hemus, 2004.

DIOP, C. A. **Origem dos antigos egípcios**. In: MOKHTAR, G. (Org.). História Geral da África: a África antiga. São Paulo: Cortez/Brasília: UNESCO, 2011. (p. 39-70).

DRIOTON, É. La question du théâtre égyptien. In: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 98, 1954a. p. 51-63. Anais… Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1954_num_98_1_10221>. Acesso em: 27 fev. 2020.

DRIOTON, É. Le Théatre dans l'Ancienne Egypte. **Revue d'histoire du théâtre**, Paris, v. 01/02, p. 07-45, 1954b.

DRIOTON, É. Le Théâtre égiptien. In: DRIOTON, É. **Pages d'égyptologie**. Caire: Ed. Rev. du Caire, 1957. (p. 217 -372).

DUPONT, F. **Aristóteles ou o vampire do teatro ocidental**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

ELIADE, M. **História das crenças e das ideias religiosas –** I. Da Idade da pedra aos Mistérios de Elêusis. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ELIADE, M. **O conhecimento sagrado de todas as eras**. São Paulo: Mercuryo, 1995.

GAMA-ROLLAND, C. **Atividades físicas egípcias antigas**: jogos, treinamento militar e a força real. R. Museu Arq. Etn., 29: 7-19, 2017.

GEISEN, C. **The Ramesseum dramatic papyrus** – a new edition, translation, and interpretation. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of PhD Graduate Department of Near and Middle Eastern Civilizations University of Toronto, 2012.

HAMPATÊ BÂ, A. **A Tradição Viva**. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). História Geral da África I - Metodologia e Pré-História da África. Brasília: UNESCO, 2010. (p. 167-212).

HERÓDOTO. **Histórias. Livro II** – Euterpe. São Paulo: Edipro, 2016.

JAMES, G. G. M. **Stolen Legacy**: Egyptian origins of Western Philosophy. Trenton, New Jersey: African World Press, 1954.

LEPROHON, R. **Ritual Drama in Ancient Egypt**. In: CSAPO, E.; MILLER, M. (Orgs.).

The Origins of Theater in Ancient Greece and beyond. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. (p. 259-292).

LIGIÉRO, Z. **Teatro das Origens**. Estudos das performances afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

OBENGA, T. **Egito**: História Antiga da Filosofia Africana. [s/l], 2004. [Tradução para uso didático, para o projeto de pesquisa Dissecando o racismo epistêmico: a urgência de outra perspectiva no ensino de filosofia, por Vinícius da Silva]. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/textos-africanos.html>. Acesso em: 27 mar. 2019.

PLUTARCH. **Moralia.** vol. V. Trad. Frank Cole Babbit. Londres: Harvard University, 1999 (Loeb Classical Library).

SHAFER, B. (org). **As religiões no Egito Antigo.** Deuses, mitos e rituais domésticos. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

Lives e Palestras Virtuais

VAGAMUNDOS – um Laboratório Cênico: **Abrindo Terreiros – Cosmologias e Cosmopercepções Africanas I**. São Paulo: Centro de Pesquisa Teatral – SESC Anchieta. Palestra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ikuuWqXe3a8>. Acesso em: 08 out. 2020. Mediação de Maria Thaís Lima Santos. Convidados: Katiuscia Ribeiro e Tiganá Santana.

VAGAMUNDOS – um Laboratório Cênico: **Abrindo Terreiros – Cosmologias e Cosmo-percepções Africanas II**. São Paulo: Centro de Pesquisa Teatral – SESC Anchieta. Palestra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3XSMpi8hHyo&t=6135s>. Acesso em: 14 out. 2020. Mediação de Maria Thaís Lima Santos. Convidado: Wanderson Flor.

A representação de danças acompanhadas em pintura rupestre: um estudo crítico de caso brasileiro

Giusepe Augusto Araújo,
Pablo Sotuyo Blanco

Segundo Buco expõe na sua tese "Arqueologia do movimento" (2012), as cenas de dança predominam nos sítios arqueológicos por ela estudados (sobretudo em Serra Branca, Piauí) sendo "comum entre os indígenas o uso das máscaras e das vestimentas longas nos rituais, estes sempre acompanhados de música ao som do maracá, da flauta ou somente das vozes. Há também cenas, compostas de várias figuras, em que as representações humanas portam objetos, que podem ser classificados como instrumentos musicais." (2012, p. 245).

Embora tais afirmações tenham sido aceitas pela comunidade arqueológica, uma observação detalhadamente musicológica poderia colocar em cheque essa análise iconográfica musical devido, fundamentalmente, aos elementos que, de fato, compõem as imagens e seus devidos contextos telúricos rupestres.

Assim, esta proposta visa discutir alguns casos específicos dessas pinturas rupestres pré-históricas localizadas no Piauí, visando uma melhor e maior compreensão dessas representações à luz de estudos arqueo-coreográficos, arqueo-organológicos, em articulação com as necessárias abordagens (etno)musicológicas.

“Ouvide agora senhores, uma história de pasmar” – A música na “Nau Catrineta” de Almada Negreiros

Cláudia Sofia Pinto Sousa

A *Nau Catrineta* é um poema anónimo que se tornou famoso graças à difusão por Almeida Garrett no seu Romanceiro. A lenda retrata a viagem da nau Santo António desde o porto de Olinda até Lisboa em 1565.

Almada Negreiros, artista polivalente do modernismo português, é recomendado por Porfírio Pardal Monteiro para pintar os murais da nova Gare de Lisboa. O arquiteto, seu antigo colaborador em outros trabalhos, tanto em edifícios públicos como na importante revista modernista Orpheu, era o responsável pela construção do edifício. A encomenda consistiu em desenhar a entrada da Gare de Alcântara e, mais tarde, a Gare da Rocha do Conde de Óbidos. Os trípticos, que resultaram desta encomenda, foram reproduzidos pela Manufactura de Tapeçarias de Portalegre após a morte do artista e a Nau Catrineta passou para a parede da Sala Império do Palácio de Belém.

As pinturas que se destinavam a abrilhantar a chegada dos viajantes de primeira classe foram apalavradas com a temática acarinhada pela memória dos Descobrimentos. Sendo um edifício encomendado pelo Estado Novo, o ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco, aprova a temática da *Nau* seguindo a intenção de propaganda nacionalista. No entanto, para Almada, “uma coisa era a encomenda, outra, não forçosamente correspondente, a obra”. No último painel destaca-se um cenário de pobreza, algo que não agradou ao encomendador que colocou em hipótese a destruição dos painéis. Além de explorar a temática do poema, o artista aprofunda a temática acrescentando-lhe elementos musicais. Essas referências são, no entanto, externas ao poema. Será que estes instrumentos nos trazem mais do que o poema nos diz? Almada era por excelência um amante da Obra de Arte Total e neste mural traz-nos a poesia, a pintura, os teatros de sombras e até a banda desenhada. Mas a inserção da música traz-nos algo que não está facilmente visível.

O propósito deste trabalho é indagar quais as motivações para essas inserções externas ao poema e em que medida Almada utilizou essas referências musicais como reflexão sobre o estado do país.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu Menção Honrosa por parte do Júri do Prêmio RIdIM-Brasil 2021.

A iconografia musical em Frida Kahlo: o caso do quadro *Autoretrato com cabelo cortado* (1940)

Fernanda Guerra Silvestrim,
Luciane Viana Barros Páscoa
UEA

A produção artística de Frida Kahlo reúne cerca de duzentas pinturas e a maior parte são autorretratos que revelam suas questões subjetivas e pessoais. Representam uma espécie de exorcismo no qual a artista projeta sua angústia sobre um alter-ego, a fim de processar a dor e ao mesmo tempo, confirmar seu apego à realidade. Inspirada pelas raízes indígenas em voga entre os artistas dos anos pós-revolucionários, Kahlo também utilizou a arte popular mexicana como sua principal fonte iconográfica, atraída pela fantasia, ingenuidade e fascínio, pela violência e pela morte (HERRERA, 2003). Este artigo pertence a um projeto maior que busca identificar e analisar criticamente a iconografia musical presente na obra de Kahlo. Parte considerável dos estudos relacionados à artista mexicana costuma associar sua obra ao movimento surrealista, mas, apesar do seu envolvimento, Kahlo foi categórica ao negar essa relação (NOEHLES, 2013). Como estudo de caso, se apresenta a análise da obra *Autorretrato com cabelo cortado* (1940), a primeira pintura realizada por Kahlo após o divórcio do muralista mexicano Diego Rivera. A artista se retrata de maneira andrógina, com uma tesoura na mão e suas madeixas cortadas, espalhadas pelo chão. É possível notar a inscrição de uma melodia em ré maior e a frase "Mira que si te quise, fué por el pelo, ahora que estás pelona, ya no te quiero" (HENESTROSA; WILCOX, 2018). Segundo Gloria Arjona (2015), referências às músicas populares mexicanas se fazem presentes nesta e em outras obras de Frida. A metodologia utilizada compreende a pesquisa histórica, com ênfase na análise dos resultados obtidos através dos estudos da iconografia e iconologia segundo Panofsky (2014) e dos aspectos simbólicos e intertextuais presentes na obra. Serão abordados ainda aspectos sociais da representação e estudos de gênero fundamentados em Vicente (2012), Costa (2012) e Simioni (2015), que discutem os processos de exclusão sofrido pelas mulheres artistas, sobretudo na primeira metade do século XX. Para a pesquisa das fontes primárias foram consultados os acervos digitais do Museu Frida Kahlo e do Museu de Arte Moderna de Nova York; foram utilizados ainda, catálogos de arte com consulta on-line.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu Menção Honrosa por parte do Júri do Prêmio RIdIM-Brasil 2021.

I. Introdução

A produção artística de Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón reúne cerca de duzentas pinturas, sendo que um terço delas são autorretratos que revelam suas questões subjetivas e pessoais. Assim, estes quadros representam uma espécie de exorcismo no qual a artista projeta sua angústia sobre um alter-ego, a fim de processar a dor e ao mesmo tempo, confirmar seu apego à realidade. Frida construiu sua própria imagem de mulher independente, mas fiel à tradição do seu país. Ao mesmo tempo que abraçava a modernidade liberal com seu estilo de vida, incorporava, de forma direta, temas de empoderamento feminino aos seus autorretratos. Ademais, torna-se evidente como seu estilo de vida inspirou diversas perspectivas até mesmo de sua aparência, em destaque para seu estilo singular de se vestir, cuja influência continua a inspirar designers em todo o mundo. Inspirada pelas raízes indígenas – paixão compartilhada com seu marido, o muralista mexicano Diego Rivera, – em voga entre os artistas dos anos pós-revolucionários, Kahlo também utilizou a arte popular mexicana como sua principal fonte iconográfica, atraída pela fantasia, ingenuidade, fascínio, pela violência e pela morte (HERRERA, 2003).

Este artigo pertence a um projeto mais abrangente que visa identificar e analisar, por meio do estudo crítico, a iconografia musical presente nas obras de Frida Kahlo. Alguns pesquisadores apontam, equivocadamente, seu diário como sua obra mais surrealista. Nele, Frida relatou diversos acontecimentos de sua vida desde 1944 até sua morte, no dia 13 de julho de 1954. Suas páginas incluem cartas para Diego, discursos políticos, desenhos e angústias pessoais. Deste documento, restaram apenas 161 páginas, no original, pois, após sua morte, assim como a maior parte de suas joias foram levadas, diversas páginas foram arrancadas (HERRERA, 2011). Parte considerável dos estudos relacionados à artista mexicana costumam associar a sua obra ao movimento surrealista, mas, apesar de todo seu envolvimento com este círculo, Kahlo foi categórica ao negar essa relação. É importante lembrar que quando André Breton conheceu Frida Kahlo, bem como sua terra natal no ano de 1938, já havia escrito há mais de dez anos o manifesto surrealista. Nesse período, Breton ficou impactado ao se deparar com uma cultura tão exótica e uma artista tão singular, o que o levou a categorizar a arte de Kahlo como surrealista. Torna-se evidente que a produção surrealista busca retratar o inconsciente e o desejo, enquanto Frida Kahlo exibe uma argumentação consciente de temas que pouco têm em comum com o mundo imaginário surrealista. A artista mexicana retratava sua própria dor física e mental, o corpo, em Kahlo, não é puramente um

objeto de desejo. A artista deu um grande passo rumo a liberdade da longa tradição iconográfica, que introduz a figura feminina de forma excessivamente sexualizada, exibindo a fisionomia do corpo feminino (e andrógino) como translação de seu estado interior.

II. Encenação da ambiguidade, subjetividade e representação

No começo do século XX, houve o retorno de uma imagem positiva da androginia, antes patologizada. A arte, especialmente entre os surrealistas, trouxe de volta o ícone milenar do andrógino como 'homem primordial' que existira no começo do mundo. Ainda que a androginia seja um tema recorrente na vida e obra de Frida Kahlo, essa característica específica, não é o suficiente para incluí-la no movimento artístico francês. O surrealismo surgiu como uma reação aos horrores da Primeira Guerra Mundial, fazendo com que sua arte se libertasse de amarras nacionalistas e acadêmicas. Porém, a arte de Frida Kahlo é fortemente marcada pela busca de formas que expressem a ideia de identidade nacional. Nesse sentido, uma das principais metas de sua produção artística é a busca de uma estética fundamentalmente mexicana. Classificá-la como surrealista levaria a uma interpretação limitada de seu trabalho, conduzindo a uma compreensão incompleta de sua iconografia (FLORES, 2013), (NOEHLES, 2013). Deve-se, porém, registrar que a artista ocupou um lugar proeminente na Exposición Internacional del Surrealismo, realizada na Galería de Arte Mexicano, em 1940 (ADES, 1997).

Relembremos que, em meados de 1939, seu casamento de 13 anos com Diego Rivera enfrentava uma crise. Frida estava cansada das traições de seu marido e, após um longo estágio de conflitos, ele pediu o divórcio, que foi assinado por ela no mesmo dia em que concluiu um de seus maiores quadros: *As duas Fridas* (1939) (figura1), um quadro que segundo a artista, mostrava a dualidade de sua personalidade e sua hereditariedade germânico-mexicana, trazendo, ainda, lembranças da sua relação intensa com a amiga imaginária que teve aos seis anos. (HERRERA, 2003), (KAHLO, 2015).

No dia 5 de janeiro, um mês após ter assinado o divórcio, decidida a cometer uma vingança contra seu ex-marido, repetiu a cena que já havia realizado ao descobrir o caso de Diego e Cristina Kahlo, sua irmã: cortou seus cabelos. *Autorretrato con pelo corto (1940)* (figura 2) foi o primeiro autorretrato produzido por ela após seu divórcio. Segundo Rivera, Frida produzira suas melhores obras no tempo em que estavam separados.[1]

1 De acordo com Cortanze (2018), os melhores trabalhos da artista foram produzidos durante o breve relacionamento com Trotski.

Neste período, ela trabalhava com primor, determinada a jamais precisar pedir ajuda financeira do marido. (CORTANZE, 2018), (HERRERA, 2003).

Figura 1. Frida Kahlo. *As duas Fridas*, 1939. Óleo sobre tela, 1,73 m x 1,73 m, Coleção: Museo de Arte Moderno de México, México.

Fonte: Google arts and culture. Acervo Digital: Museo de Arte Moderno de México.

Em *Autorretrato con pelo corto (1940)* (figura 2), Frida Kahlo se retratou sentada em um ambiente hostil, que se assemelha tanto ao céu pintado no *Autorretrato dedicado ao Dr. Eloesser (1940*) quanto ao fundo de parede presente no quadro *Mi nacimiento (1933),* dando a impressão de um ambiente autolibertador que oprime o espectador que não consegue entender completamente os termos da pintura (WHITT, 2002), (HERRERA, 2011). Com a cabeça erguida, seu olhar encara o espectador com um tom de seriedade e força, mostrando uma encenação que já aconteceu, a calmaria após a tempestade de emoções. Sentada em uma cadeira amarela com as pernas abertas (como os homens) trajando roupas masculinas largas demais para seu corpo ínfimo (supostamente roupas de Diego) ela segura em sua mão direita, junto aos genitais, exatamente na posição da pinça cirúrgica que prende a veia que a liga ao retrato em miniatura de Diego em *As duas Fridas (1939),*

a tesoura responsável pelo massacre das longas madeixas negras tão amadas por seu marido. (HERRERA, 2011). O divórcio de Kahlo e Rivera também pode ser interpretado como a tesoura, que posicionada perto das genitais, dá a ideia de castração, a remoção do poder masculino. Seu cabelo comprido assume o papel do falo, apresentando-a como um homem castrado. Outrossim, a castração encenada pode representar sua carência de poder no mundo artístico dominado pelos homens (FLORES, 2013). Ao refletir sobre as questões de gênero e as disparidades entre homens e mulheres no fazer artístico, Filipa Vicente (2012) menciona que uma perspectiva feminista da história da arte não satisfaz as lacunas da história apenas com a inserção das informações sobre mulheres artistas e suas obras, mesmo que nos mais diversos períodos. Deste modo, torna-se necessário um olhar sobre o contexto social e uma nova leitura desse passado, muitas vezes exposto num discurso não verbal.

De todas as partes que foram partidas e amputadas em Frida, como a coluna e sua perna direita, bem como as diversas dores causadas por sua saúde frágil, é a representação da automutilação dos cabelos que não se faz presente nas páginas de seu diário (KAHLO, 2011). Ainda na pintura, suas tranças inertes, se encontram no chão, rodeando-a estrategicamente como serpentes mortas, como o sangue no quadro *Umas facadinhas de nada (1935),* obra que retrata seu estado emocional após descobrir o caso de Diego Rivera e Cristina Kahlo (WHITT, 2002). Os cabelos curtos, representando seu desejo de liberdade e independência, emolduram suas feições andróginas, delicadamente maquiadas e com brincos discretos (usados por ela na fotografia *Frida with Olmec figurine* (1939) de Nickolas Muray) adornando suas orelhas. Sob essa perspectiva, é como se ao cometer esse ato de automutilação, ela houvesse dado a Diego uma razão para traí-la, além de indicar a irreversibilidade da situação (DRAGOMIR, 2009), (HERRERA, 2011).

Em seu diário, a artista fez o registro de sua paleta de cores, com o significado de cada uma delas. Segundo Kahlo (2011), o amarelo representa a loucura, o medo, a enfermidade, e o mistério, fazendo parte também do sol e da alegria. Em *Autorretrato con pelo corto (1940)* o amarelo se faz presente no tom da sua pele e na cadeira em que se senta, podendo representar a insanidade do ato que acabou de cometer, o medo de estar sem Diego Rivera após anos de matrimônio, o mistério do quanto foi violenta a encenação e, talvez, a alegria de estar finalmente livre de um relacionamento conturbado. O azul-marinho representa a distância, se fazendo presente em suas vestes masculinas, tão distantes da imagem da *Frida esposa*, a sobriedade das cores do quadro, alheias as explosões de cores ostentadas em suas demais obras.

Figura 2. Frida Kahlo. Autorretrato con pelo corto, 1940. Óleo sobre lona, 40 cm x 28 cm, Coleção: Museu de Arte Moderna, Nova York, NY.

Fonte: Acervo Digital: moma.org

Portanto, *Autorretrato com cabelo cortado* é um exemplo claro da transgressão das rígidas categorias binárias de gênero, pois, a imagem cria uma mudança constante de referência entre a mulher, Kahlo, e a imagem de Kahlo vestida de homem. A artista já tinha o costume de vestir roupas masculinas muito antes de se casar, trazendo roupas consideradas masculinas junto a família, na escola, e nas

 ISSN 2318-7026

manifestações realizadas pelo partido comunista, em que vestia camisetas pretas e calças jeans (período em que ainda não havia adotado a moda Tehuana) (HERRERA, 2011). Um muralista chegou a retratá-la dessa forma, com os cabelos curtos e o traje masculino, distribuindo armas em seu mural, presente no Ministério da Educação (1928).

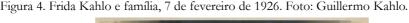
Logo que ingressou, em 1922, na prestigiada instituição de ensino do México, a Escola Nacional Preparatória, destinada aos futuros líderes liberais do país, Kahlo fez parte de um grupo chamado "Cachuchas", famoso na Escola Preparatória tanto por sua inteligência como pelas traquinagens que aprontava e que tinha esse nome devido aos chapéus que todos usavam (HERRERA, 2011). Nessa instituição, teve aulas de desenho e modelagem. Também obteve, possivelmente, aulas introdutórias de música, que poderiam justificar a presença da melodia em ré maior em Autorretrato con pelo corto (1940). Em uma fotografia sua feita em 1924, é possível vê-la trajando o uniforme masculino, acompanhado do icônico chapéu do seu grupo (Figura 3). Nessa mesma escola, Frida encontrou com Diego pela primeira vez, observando por horas enquanto ele pintava um mural no auditório da instituição. Diego Rivera falava abertamente sobre a virilidade de sua esposa e como lhe encantavam seus modos masculinos e seu bigode de Zapata (HERRERA, 2011)

Figura 3 Frida Kahlo (1924). Foto: Guillermo Kahlo.

Fonte: HERRERA, 2011.

 ISSN 2318-7026

Noutras fotografias de família, também datadas de 1924, é possível vê-la trajando um terno masculino completo com colete, gravata e o cabelo curto penteado para trás (Figura 4). Em outra fotografia (Figura 5), Frida Kahlo posa com uma atitude fortemente masculina, bem à vontade, ao lado das irmãs, que usam vestidos da moda da época (FLORES, 2013). Desta forma, é possível constatar ser sua ambiguidade sexual, usada na construção de uma identidade, pouco convencional para a época, na qual o terno ainda era considerado como um traje masculino. Na época, Coco Chanel havia recentemente lançado as calças femininas, mas, elas eram mais largas e esvoaçantes do que as usadas por Frida (MICHELON, 2006). Assim, Frida Kahlo rompe com o conceito de binaridade, colocando em questão as categorias de 'feminino' e 'masculino', sejam elas consideradas essenciais ou construídas, biológicas ou culturais (ORTEGA,1997).

Figura 4. Frida Kahlo e família, 7 de fevereiro de 1926. Foto: Guillermo Kahlo.

Fonte: Throckmorton Fine Art, Inc. New York.

Deste modo, essa obra é muito mais do que um ato de vingança. Frida Kahlo certamente estava ciente de que suas pinturas em geral seriam "perturbado-

ras" para sua cultura (o espanto que sua exposição causou em Paris e Nova York era a prova disso). Ao evocar a ambiguidade sexual e questionar a imagem tradicional feminina, a artista produziu um trabalho para chocar o espectador e se conectar com o público de uma forma que ia além da estética e da tradição. (WHITT, 2002).

Figura 5. Frida Kahlo aos 16 anos, com as irmãs Adriana e Christina e os primos Carmen e Carlos Verasa (1924). Foto: Guillermo Kahlo.

Fonte: El País.

Diversos estudiosos sugerem que Kahlo adotara a vestimenta Tehuana para agradar seu marido, que admirava as poderosas mulheres Zapotec, mas, de acordo com Circe Henerstrosa (2011), ela usava a vestimenta tradicional pra fortalecer sua imagem ao mesmo tempo em que reafirmava seus ideais políticos, tendo em vista que durante o ano de 1920 artistas intelectuais e políticos encontraram na cultura Tehuana o símbolo perfeito para representar o México pós-revolucionário e seu marido estava entre os artistas responsáveis por divulgar essa representação romântica do Isthmus Zapotecs como símbolos do Novo México. Outra comprovação de que Kahlo possuía uma relação com esta forma de vestir, muito antes de ter conhecido Rivera, foi a descoberta de uma imagem localizada no banheiro da artista. Nela, sua mãe se encontra vestida da cabeça aos pés de acordo com a tradição Tehuana, mostrando que a escolha de Kahlo no seu estilo e na sua maneira de se vestir está relacionada com a busca por roupas que a ajudassem a lidar com o impacto da sua saúde fragilizada, que foi, possivelmente, uma força motriz que

ISSN 2318-7026

a levaria de volta à mãe e à familiaridade com as formas estilisticamente rígidas e tradicionais dos Tehuana.

Devido ao acidente sofrido por Kahlo envolvendo um bonde elétrico de dois andares e um ônibus no fim da tarde de 17 de setembro de 1925 enquanto viajava para Coyoacán com Alejandro, seu namorado e membro dos Cachucas, Frida sofreu diversos ferimentos graves, que tiveram consequências em sua vida pessoal, como a impossibilidade de gerar filhos. Mesmo com seus planos de maternidade frustrados, ela jamais abriu mão da sua feminilidade, que ao contrário do que muitos dizem, não desaparece com a ausência das vestimentas da sociedade matriarca indígena Tehuana e a presença de traços ditos masculinos em seu rosto, como suas sobrancelhas e seu espesso bigode (HERRERA, 2011). Apesar de sua aparente força, é notório que Rivera era um tema recorrente nas obras e cartas da pintora. Em seu diário a intensidade desse amor é expressada por meio de poemas e declarações de amor, dentre as quais, Frida Kahlo o descreve como sendo ela mesma (KAHLO, 2011 p. 220). Sob essa ótica, ao vestir roupas que seriam, supostamente, do seu ex-marido, a artista abandona seu papel de esposa Tehuana, externando seu lado masculino devido a um desequilíbrio causado pela ausência de Diego Rivera (FLORES, 2013).

Retornando ao quadro que antes comentávamos, a parte superior da pintura é possível identificar a frase: 'Mira que si te quise fue por el pelo. Ahora que estás pelona ya no te quiero" ("Olha, se te amei foi pelo teu cabelo; agora que estás careca, já não te amo") acompanhada de uma melodia. Vale ressaltar que em meados de 1920, a imprensa de língua espanhola dos Estados Unidos utilizava alternadamente os termos *chica moderna*, *girl*, *flapper (um tipo de dançarina)* e *pelona* para se referir a mulheres modernas que tinham um estilo de vida, considerado pela sociedade patriarcal da época, como autoindulgente e imodesto. Essas mulheres progressistas buscavam ter sua própria renda e eram constantemente sexualizadas pelo *mass media*, retratadas muitas vezes em *charges* da época como prostitutas e travestis. Assim, a palavra "*pelona*" era utilizada para se referir às mulheres feministas que adotavam os cabelos curtos com cachos, assumindo, o que seria na época, uma estética considerada andrógina. Neste caso, faz-se conexões entre *Autorretrato con pelo corto (1940)*, e a imagem da mulher moderna dos anos vinte e trinta que chega ao México por meio de revistas e do cinema (FLORES, 2013), (LÓPEZ, 2015).

A visão de Frida a respeito da androginia encontra-se envolta em contradições: a personagem travestida e desafiante, que reinterpreta o modelo europeu de *la garçonne*, e assimila a transformação ousada dos padrões de subjetividade femini-

nas com a positivação da imagem do lesbianismo, opõe-se à imagem de esposa devota, que se anula na fusão com o ser amado (FLORES, 2013). O interesse de Frida pelo andrógino como conciliação dos contrários parece ter vindo da mitologia asteca. O relacionamento do casal Rivera a partir dos anos quarenta é representado por Kahlo, segundo Flores (2013), como uma forma de regressar a essa origem de dualidade, presente na tradição pré-colombiana e também oriental, visto que a mexicana tinha grande interesse pelas religiões e filosofias orientais. Relembremos que em seu diário, a artista registrou desenhos da mandala chinêsa yin - yang, a harmonia entre os opostos. O símbolo aparece ao lado de figuras andróginas, estando também associado à palavra *sadja*, que pode ser interpretada a partir de *sadha*, que quer dizer céu e terra, ou a partir de *sahaja*, unidade na interpretação dos amantes.

Autorretrato con pelo corto (1940), não é a única, dentre as suas obras, a apresentar ao espectador uma Frida Kahlo "pelona". Em obras como *Autorretrato (1935) e Lembrança (1937),* a artista se pinta com os cabelos curtos, seus cachos rebeldes representados como se lutassem para crescer após serem cortados violentamente depois da revelação do caso do próprio marido com sua irmã mais querida, tão diferentes das mechas penteadas e arrumadas presentes em *Autorretrato con pelo corto (1940).*

III. Referências musicais em *Autorretrato con pelo corto (1940)*

Há algumas hipóteses acerca da origem dessa frase e seu acompanhamento musical. De acordo com a pesquisadora Gloria Arjona (2015) esse verso foi inspirado em romances espanhóis do século XV. A melodia em ré maior seria uma referência à canção folclórica mexicana *Cielito lindo*, escrita em 1882 por Quirino Mendoza. A pesquisadora desenvolveu um álbum musical com músicas referentes as obras de Kahlo, *Cielito lindo* entre elas. Em contrapartida, na letra original de Quirino não existe a frase pintada por Frida e a melodia que, segundo uma breve análise da sua transcrição, em nada tem relação com a canção de Mendoza.

Exemplo 1. Transcrição livre da melodia presente em Autorretrato con pelo corto (1940)

Outra possibilidade de interpretação seria a de que a frase fora idealizada a partir de uma canção revolucionária mexicana chamada "*Las tres pelonas",* canção que Isaac Calderón, teria escrito para as suas três filhas que adoeceram com Tifo e tiveram os cabelos cortados. Não se sabe se a letra é a original ou foi adaptada com os personagens da época por coincidência. Após uma breve análise comparativa entre a música "*las tres pelonas*" e a melodia pintada por Frida Kahlo, não é possível dizer que as duas tenham algo em comum. Dizem que era uma das favoritas de Francisco Villa (um dos generais e comandantes mais conhecidos da revolução mexicana), que sinalizava sua vontade de ouvir essa canção ao bando da sua tropa erguendo três dedos. Villa se divertia ouvindo e dançando a música.

Sabe-se, ainda, que Frida Kahlo tem uma ligação muito forte com a revolução mexicana, conforme se vê em fontes primárias, tais como seu diário e algumas de suas pinturas (EL ORÍGEN DE LAS TRES PELONAS, Radio Centro 690 AM, 24 de Novembro de 2012). Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón alegava ter nascido em Coyoacán no dia 7 de julho de 1910, na casa azul em que seu pai construiu três anos antes de seu nascimento, onde viria a morar com Diego Rivera. Quando tinha apenas quatro anos, viu com seus próprios olhos a luta dos revolucionários Zapatas contra as tropas Carranzas. Sua mãe acolhia os feridos zapatistas na sala de sua casa, cuidando de seus ferimentos e lhes oferecendo o único alimento disponível: bolo de milho. Essa emoção fez nascer a *Frida revolucionária*, que aos 13 anos ingressaria na juventude comunista e, posteriormente, em 1927, mesmo com a saúde fragilizada, se filiar ao partido comunista. De acordo com sua certidão de nascimento, por outro lado, ela teria nascido de fato no dia 6 de julho de 1907. Assim, pode-se dizer, em conformidade com Herrera (2011), que Frida Kahlo escolheu nascer em 1910, porque esse fora o ano da eclosão da Revolução Mexicana. Filha da revolução, Frida afirma com sua decisão que ela e o México moderno haviam nascido no mesmo ano. O caráter político-revolucionário da canção está em sua letra, que exalta os revolucionários mexicanos:

Estaban las tres pelonas
Sentadas en una silla
Y una a otra se decían:
¡Que viva Francisco Villa!

Estaban las tres pelonas
Sentadas en un sillón
Y una a la otra se decían:
¡Que viva Álvaro Obregón!

 ISSN 2318-7026

Estaban las tres pelonas
Sentadas en la esquina
Y un a la otra se decían:
¡Que viva Tomás Urbina!

Estaban las tres pelonas
Sentadas en un sofá
Y la gorda y la flaca
Y la guaje Soledad.

Estaban las tres pelonas
Sentadas en un balcón
Y la flaca y la gorda,
Y la mula de Concepción.

Estaban las tres pelonas
Debajo de unos balcones
Gritando: ¡Viva Carranza,
Padre de los federales!

Estaban las tres pelonas
Sentadas en su ventana
Esperando a Pancho Villa
Pa' que les diera una hermana.

Conforme supracitado, é possível identificar, na letra, elementos que remetem ao quadro de Frida; como o fato de que as carecas iniciam a canção sentadas em uma *silla* "cadeira", assim como em seu autorretrato. As Carecas (ou mulheres revolucionárias que adotavam os cabelos curtos, segundo outra interpretação), assim como ela, tem a solidão como companhia, e parecem esperar por algo. Frida espera que esse seu ato de vingança lhe traga liberdade e independência do ex-marido, enquanto as meninas carecas da canção esperam uma irmãzinha.

Há, ainda, segundo Arjona (2015), duas outras obras de Frida Kahlo que abordam referências a canções. A primeira delas seria o quadro Árbol de la esperanza mantente firme (1946) (figura 7), em que é possível identificar uma Frida Kahlo Tehuana segurando um colete ortopédico e uma bandeira com a frase: Árbol de la esperanza mantente firme, e outra Frida Kahlo deitada com um ferimento na base da coluna, fazendo alusão à cirurgia realizada naquele mesmo ano. De acordo com a pesquisadora, essa frase faz referência à canção popular "Cielito lindo" de Quirino Mendoza, uma das músicas preferidas da artista mexicana. O verso da canção que dá título a obra era frequentemente usado por Frida.

ISSN 2318-7026

É possível identificá-lo em cartas e em trechos escritos em seu diário. Numa carta enviada à Ella Wolfe no dia 23 de outubro de 1946, Kahlo encaminha em anexo uma fotografia e algumas cartas, pedindo para que a amiga as enderece, sigilosamente, a seu amante catalão, José Bartoli, a quem conheceu após realizar a cirurgia em Nova York. Sabe-se que o relacionamento deles durou pouco mais de três anos e foi escondido por quase setenta anos. Dentre o que foi enviado de Ella para Bartoli, a pedido de Frida Kahlo – que assinava as cartas com o nome de Mara Bartoli para evitar suspeitas do seu marido Diego Rivera – é possível observar uma fotografia (figura 8) que contém a passagem Á*rbol de la esperanza mantente firme*, simbolizando sua força de vontade de viver e se recuperar das dores físicas e fazendo referência à obra de mesmo nome (KAHLO, 1997).

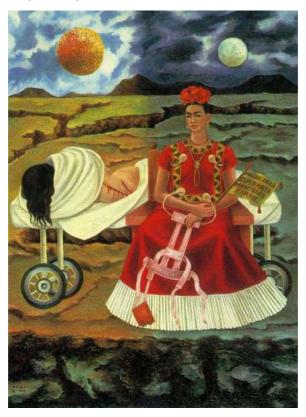
Figura 7. Frida Kahlo. Árbol de la esperanza mantente firme 1946. Óleo sobre fibra, 55,9 cm × 40,6 cm , Coleção: Coleção Particular.

Fonte: HENESTROSA, WILCOX, 2018.

Figura 8. Fotografia enviada ao amante José Bartoli (1946)

Fonte: Doyle New York.

A segunda obra, ainda em conformidade com Arjona (2015), seria *El Venadito Herido (1946)* (figura 9). A paisagem e o estado em que se encontra o animal antropozoomórfico, lembram muito a canção “el venadito” (o veadinho) que tem a seguinte letra: *‹Soy un Pobre Venadito que habita en la Serraní*a’”, (Sou um pobre veadinho que mora na serrania). As duas obras datam de 1946, ano em que Kahlo realizou, em Nova York, uma cirurgia dolorosa na coluna. Frida Kahlo se projeta nesse animal ferido, coberto de flechas no seu habitat natural, uma cordilheira, com o estado do animal fazendo alusão a sua coluna dolorida, machucada e partida por conta do seu acidente (KAHLO, 1997).

Há de se destacar que, durante o período de separação matrimonial, Frida contou com a ajuda se seus amigos para pagar por suas despesas médicas e se sustentar. Com seu incentivo, se inscreveu na competição Interamericana da Fundação Guggenheim, em 1940, com a esperança de ganhar um apoio financeiro. No entanto, mesmo com cartas de recomendação de algumas das maiores figuras artísticas da época, incluindo o próprio Diego, não conseguiu vencer o concurso (HERRERA, 2011).

Relembremos, ainda, que em 21 de Agosto de 1940, Trótski, fora assassinado por Ramón Mercader, um conhecido de Frida Kahlo, que tentava há tempos se infiltrar em seu círculo social para completar sua missão, tornando-a suspeita.

Frida ficou dois dias presa e, depois que saquearam a casa de Diego procurando por provas, foi interrogada por 12 horas. Muito doente, foi para São Francisco se tratar com o Dr. Eloesser sob os cuidados de Diego Rivera, com quem voltaria a se casar (HERRERA, 2011).

Figura 9. Frida Kahlo. El Venadito Herido 1946. Óleo sobre masonite, 22.4 cm × 30 cm. Coleção Particular

Fonte: HERRERA, 2011.

No dia 8 de dezembro de 1940, aniversário de 54 anos de Diego, se casaram pela segunda vez em uma cerimônia breve, voltando para a casa azul logo em seguida. É possível observar seu regresso para Rivera na pintura *"Autorretrato con tranza" (1941)* (figura 10), um dos primeiros autorretratos produzidos após voltar de São Francisco para o México (HERRERA, 2011). Uma vez que seus cabelos foram brutalmente retalhados no autorretrato pintado, logo após seu divórcio, Frida aparece, nessa pintura que marca seu segundo casamento com o mesmo homem, com suas tranças delicadamente de volta em sua cabeça, entrelaçadas com a ajuda de uma fita.

Cercada por folhagens e usando um colar, possivelmente uma relíquia Azteca presenteada por Diego Rivera, que enfeita seu corpo aparentemente nu. A presença desta relíquia enfatiza sua reconexão com a Frida Kahlo Tehuana. Os

 ISSN 2318-7026

dois momentos da união foram marcados com traições de ambas as partes. Diego Rivera mantinha casos estritamente heterossexuais, enquanto sua esposa cultivava relações heterossexuais e, também, homoafetivas. (HERRERA, 2011). O grande interesse de Frida Kahlo pelo travestismo pode estar relacionado ao questionamento das noções sobre a feminilidade na época e também à sua própria sexualidade (ORTEGA, 1997). A artista fez referência às experiências homoafetivas nas obras: *Dois nus em uma floresta (*1939), *Flor da vida* (1944) e *Sol e Vida* (1947) (HERRERA, 2011).

Figura 10. Frida Kahlo.Autoretrato con tranza, 1941. Óleo sobre masonite, 51 cm × 38.7 cm, Coleção: Jacques and Natasha Gelman Collection, Mexico City, Mexico

Fonte: Jacques and Natasha Gelman Collection

Frida viveu com o constante arrependimento de ter uma saúde fraca demais para lutar ao lado dos colegas revolucionários. Ela queria ser um instrumento de revolução e suas obras eram a única maneira de realizar este intento. No dia 4

de novembro de 1952, escreveu em seu diário sobre seus desejos de paz e igualdade entres homens, o que confrima nossa leitura (KAHLO, 2011). Interessante destacar que seu nome alemão, que significava paz, se escrevia com um "e" – *Frieda*, com a ascensão do nazismo na Alemanha, a artista decidiu abandonar a letra, deixado-a de fora até da sua certidão de casamento (HERRERA, 2011). Ela admirava o materialismo dialético de Marx, Engels, Lênin, Stalin e Mao Tsé e apesar de ter tido um relacionamento amoroso com Tróstski[2], jamais foi trotskista.

A saúde da artista andava muito debilitada nos anos que antecederam sua morte. Ainda assim, em meio a sua depressão e tentativas de suicídio, jamais perdera a esperança, mantendo-se firme. O reconhecimento alcançado nessa década, trouxe muitos clientes, encomendas, prêmios, oportunidades e até um emprego de professora, no qual seus alunos eram chamados de *los Fridos*. Apesar de estar muito doente, continuou a pintar, comparecendo à sua última exposição deitada em uma cama (HERRERA, 2011), (KAHLO, 1997).

Considerações finais

A iconografia musical presente em *Autorretrato con pelo corto (1940),* foi analisada de acordo com a teoria da arte e metodologia proposta por Panofsky (2014). Essa não é a única obra da artista a apresentar elementos iconográficos musicais, tendo em vista que esses elementos são igualmente expostos em quadros como *Autorretrato para Trotsky* (1937) e *Retrato de Miguel N.Lira* (1927) . A música popular revolucionaria mexicana compõe o nacionalismo de Frida Kahlo, fazendo com que essa conexão entre a vida da artista, o México e sua musicalidade esteja implícita em seus quadros, cartas e em seu diário. Em *Autorretrato con pelo corto (1940),* a melodia em ré maior é a trilha sonora da sua separação de Diego Rivera, sua âncora. A frase que a acompanha é como um mantra, algo que ela disse a si mesma enquanto cortava violentamente os cabelos, posicionando, estrategicamente, as tranças estáticas pelo quadro.

A androginia está correlacionada à vida, à arte, ao espiritual e ao político, ao mito e à transgressão, fazendo dela a expressão narrativa de suas experiências dentro das circunstâncias pessoais e dos limites de sua época (FLORES, 2013). De

2 Leon Trótski (nascido Liev Davidovich Bronstein) foi um líder revolucionário e intelectual marxista bolchevique. Organizador do exército vermelho, consolidou-se como a figura central da vitória bolchevique na Guerra civil Russa (1918–1922). Trótski fora assassinado na cidade de Coyoacán no dia 21 de Agosto de 1940, onde pedira asilo político. (SWAIN, 2006)

acordo com Umberto Eco (2017), aquilo que é considerado belo depende da época e da cultura. Frida Kahlo vivia em uma época onde a experiência do cinema proporcionou para a população mundial uma representação realista do mundo. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, nascia o desejo de viver intensamente, nascia a liberdade de vestir, de expressar. A mulher era induzida a uma nova postura: o abandono do modelo submisso rumo à emancipação. Portanto, Frida Kahlo, em conformidade com Michelon e Santos (2006), é o exemplo vivo desse momento, pois, ao mesclar aspectos masculinos e femininos na sua própria figura, ela se aproxima dos modelos andróginos das décadas de 1920 e 1930, numa incumbência política importante, na tentativa de revolucionar e ampliar as categorias de gênero estabelecidas (FLORES, 2013).

Referências

ADES, Dawn. (org). **Arte na América Latina: a era moderna (1820-1980)**. São Paulo: Cosac& Naify, 1997.

ARJONA, Gloria. **La música popular influyó en pinturas de Frida Kahlo**: afirma una catedrática. Iván Mejía. EFE News Services, Inc, Madrid, ProQuest One Academic, ID: 1735094277, 2 nov., 2015.

CORTANZE, Gérard de. **Frida e Trótski: a história de uma paixão secreta** / Gérard de Cortanze; tradução de André Telles. - São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

DRAGOMIR, Adriana. Word and Image interactions, Volume:6. Elective Affinities p.47-70 - **Living and Dying in the Limelight: Performing the Self in Frida Kahlo's Diary and Paintings.** Brill, 2009.

ECO, Umberto. **História da Beleza.** Rio de Janeiro: Record, 2017.

EL ORÍGEN DE LAS TRES PELONAS. Buenos Dias. México: Radio Centro 690 AM, 24 de nov. de 2012. Notícias, opiniões, críticas, chamadas ao vivo, sugestões e orientações.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Androginia e surrealismo a propósito de Frida e Ismael - velhos mitos: eterno feminino.** Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

GROSENICK, Uta (org). **Mulheres artistas nos séculos XX e XXI**. (Trad. Carlos Sousa de Almeida). Köln: Taschen, 2002.

HENESTROSA, Circe e WILCOX, Claire. **Frida Kahlo: making herself up.** London: Victoria &Albert Museum, 2018.

HERRERA, Hayden. **Frida. A biografia de Frida Kahlo**. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.

KAHLO, Frida. **Cartas apaixonadas de Frida Kahlo**/ compilação Martha Zamora; Trad. Vera Ribeiro - Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo.** Trad. Mário Pontes. Introdução de Frederico Morais. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. 280 p.

LÓPEZ, Maria Montserrat Feu. **Pelonas and Flapperismo in U.S. Spanish-Language Newspapers, 1920–1929.** Studies in American Humor, Vol. 1, No. 2, The Pennsylvania State University, 2015.

MICHELON, Francisca Ferreira; SANTOS Denise Ondina Marroni dos. **A roupa do Moderno: representações da moda na década de 1920.** Conexão - Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v.5,n.10, jul./dez. 2006.

NOEHLES, Laura Rodrigues. **O não-surrealismo de Frida Kahlo**. Conhecimento & Diversidade, Niterói, n. 9, p. 28–36 jan./jun. 2013.

ORTEGA, Laura Crary -. **Representations of the self: problems of image and identity in the self portraits a Frida Kahlo.** University of Pittsburg, 1997.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; DIAS, Elaine. **Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

SWAIN, Geoffrey. **Trotsky and the Russian Civil War: Reinterpreting Revolutionary Russia** (em inglês). London: Palgrave Macmillan, 2006.

WHITT, Erin Ashley. **Ambiguity and paradox: re-examing selected paintings by Frida Kahlo.** University of Louisville, 2002.

Sonatas, sinfonías y ensoñaciones musicales: mujeres al piano y correspondencias artísticas en el simbolismo

Ruth Piquer Sanclemente
Universidad Complutense de Madrid

La representación de mujeres al piano fue un tema común en la pintura de fin de siglo. Sin embargo, dentro de las múltiples corrientes estéticas de este período, el movimiento simbolista identificó estas imágenes con ideales sinestésicos y evocaciones de ideas musicales (Balakian, 1969; Dorra, 1995; Schubert, 1980) tomando como referencia las obras de James Mc Neill Whistler y las teorías de correspondencias artísticas de Charles Baudelaire.

Más allá de la representación de una práctica musical real en el entorno femenino (Leppert, 1993), se exploraron valores alegóricos y concepciones sobre la inspiración musical, señalando así a la música, en relación con la mujer, como epítome de los ideales amorosos, de lo erótico, del misterio de la muerte o la locura, y también de lo abstracto, lo eterno o lo intangible. Muchas obras aluden a estas ideas mediante títulos inspirados en nociones musicales (sonata, sinfonía, reverie, etc.) o referencias a compositores. Fueron imaginarios también presentes en la poesía y en la narración literaria.

A través de un recorrido por las principales líneas del simbolismo de Fin de siglo en Europa, se analizarán pinturas de artistas de Francia, Bélgica, Inglaterra, Alemania y España (F. Khnoff, A.E. Emslie, I. R. Wiles, F. Labrada, entre muchos otros). Observaremos diferentes modelos iconográficos (mujeres tocando, reposando ante el piano o realizando otras actividades en habitaciones con pianos) con el fin de apuntar sus significaciones y las conexiones con el pensamiento finisecular, artístico y filosófico.

Todo ello permitirá dar un paso más en el estudio de las correspondencias entre música, artes plásticas y literatura en el Fin de siglo, pero también determinar la importancia de la iconografía musical en la difusión del simbolismo en Europa, así como ahondar en la imagen de la mujer y los estereotipos sociales asociados a ella, desde una perspectiva de género (Litvak, 2008: Mathews, 1999, Joffe, 2010).

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu o Prêmio RIdIM-Brasil 2021.

El simbolismo europeo constituyó un crisol de corrientes estéticas que, durante el último tercio del siglo XIX y principios del siglo XX, actuaron como respuesta al naturalismo, realismo y positivismo. Entre dichas corrientes se incluyen múltiples tendencias, entre otras: los nazarenos alemanes, los prerrafaelitas ingleses, los pintores *nabi* franceses, el movimiento Rose + Croix o algunos pintores de la Secesión vienesa. Todas ellas coinciden en lo que Lily Litvak ha descrito como una actitud artística en la que era fundamental "hacer visible lo invisible, reflejar las ideas espirituales a través de objetos y escenas reales" (Litvak, 2008). La predilección por representar cuerpos y objetos físicos en un mundo irreal, nebuloso y onírico hizo del tema musical el vehículo perfecto para la búsqueda simbolista de formas de representación no naturales, transmutadas o misteriosas.

Ello sintetiza bien el objeto de este trabajo, ya que nos centraremos en las representaciones de mujeres al piano como parte de la concepción de la ensoñación musical, imágenes que actuaron como una proyección de la propia noción de lo femenino y de la música bajo el prisma del concepto del arte simbolista.

No debe obviarse, además, que una de las características fundamentales del simbolismo fue el diálogo entre disciplinas artísticas, bajo la influencia de las sinestesias y la teoría de las correspondencias de Baudelaire. En la teoría simbolista se plantea la noción de un arte ideístico. Para los simbolistas el arte era "la representación simbólica que revela la correspondencia de los estados subjetivos del hombre con el mundo objetivo" (Litvak 2003, 60). La imagen visual es "signo de lo inexpresable" y signo de lo subjetivo e inconsciente. El final de siglo intensificó esta importancia de la subjetividad y de lo inconsciente tanto en el ámbito de la filosofía como de la ciencia y la psicología. La subjetividad se consideraba determinada por fuerzas ocultas y profundas. Ello tuvo repercusión en el mundo artístico, llevando a representar emociones, sensaciones y anhelos, y no realidades materiales.

Como en la poesía, la pintura se consideró una vía para la representación de la Idea, un trasunto de la noción de Voluntad schopenhaueriana, entendida como *sehnsucht*, "búsqueda de anhelo" o "deseo de desear", nostalgia, angustia y tormento, la constante inquietud por una búsqueda que nunca llega a su meta (Cheskonova 2013). De ello se infiere que, teniendo en cuenta el peso de la ideología de Schopenhauer, Baudelaire o Nietzsche, la música era el arte que mejor plasmaba estas nociones. Así, evocar la música en el poema o en el lienzo permitía una mayor aproximación a la idea y a la voluntad. Gabriel-Albert Aurier (1865 -1892), uno de los teóricos más influyentes de la pintura simbolista, señala que el artista o genio es mediador entre el mundo de la Idea y el de los objetos materiales. La imagen

artística debe ser una construcción de la primera, por tanto, se concibe como signo y debe ser interpretado como tal (Aurier, "El simbolismo en pintura" 1891; citado en Chipp 1968, 89-90). El artista está impelido así a concebir todos los objetos de la imagen como signos que representan otra realidad u otra dimensión y por ende distorsionarlos, exagerarlos o deformarlos.

De ahí también viene la fijación por la representación de la escucha musical y de las ensoñaciones provocadas por esta. Las corrientes simbolistas acentuaron el carácter abstracto e inefable de la música. Así, teóricos como Camille Mauclair o Théodore de Wyzewa, por ejemplo, la entendieron como abstracción permeable por la propia percepción psicológica del oyente, como una impresión, un misterio, un espacio vacío sin significado (Source 2007). Como señalaban los poetas y teóricos del simbolismo, la música pertenece al mundo interior y las experiencias musicales son intraducibles a términos plásticos (Leonard 2007, 272). Esto explica también que la estética simbolista intentara representar la experiencia interior de la música a partir de abstracciones, conceptualizaciones o evocaciones difusas y oníricas en las que el espectador pudiera recrear, construir o imaginar su propia experiencia sensorial y al mismo tiempo, su propia experiencia sentimental e ideística. Estas posiciones son fundamentales para entender cómo las representaciones de mujeres haciendo música, con títulos aludiendo a ensoñaciones o piezas musicales, fueron todo un alegato de esta idiosincrasia.

Pero antes debemos atender a la concepción de la mujer en el simbolismo. Litvak enfatiza que en las poéticas simbolistas la mujer sigue representando lo irracional, los instintos y los impulsos (2003, 61). Se la considera proclive a la introspección, el sueño, la hipnosis, la depresión, la histeria. Los teóricos y poetas simbolistas agudizaron la dualidad de lo femenino en torno a lo material, sensual y erótico, por un lado, y lo místico y trascendental, por otro (Baudelaire, 1975). La belleza de lo femenino era entendida como reflejo de lo ideal, podía transportar al artista y al espectador al mundo espiritual y trascendental (Cole 1994, 67-74).

Mi hipótesis es que la propia noción de música asociada a lo femenino generó un sentido ambiguo que sintetiza esa dualidad de lo femenino: las imágenes de ensoñaciones musicales con mujeres al piano adquirieron un doble sentido: por un lado, lo espiritual, la trascendencia; por otro, lo físico, lo sexual, el deseo canalizado en la liberación de la mujer al piano, en su abstracción, en su ensoñación. La representación de la actividad musical fue un signo más para incrementar esa idea de trascendencia y al mismo tiempo la noción de que lo femenino era abstracto e irracional.

Además, en las obras que he seleccionado, entra en juego un factor relevante

para entender estas imágenes. Se trata del concepto de ensoñación. La creación artística romántica reforzó también esta idea de ensoñación desde principios del siglo XIX en las artes visuales, la poesía y la música (Yannick 1988), una noción que la ideología ilustrada había cultivado con asiduidad (Rousseau, 1988) y que en su plasmación artística recoge la iconografía de la melancolía. El término *reverie*, que también se usó en el ámbito angloparlante y que en el germánico se identificó normalmente con träumerei, vino a designar la capacidad de ensoñarse, de deambular con el pensamiento, meditar, escapar de lo material, adquirir la posibilidad de trascender el cuerpo y llegar a un estado espiritual. Este aspecto es fundamental en el simbolismo si tenemos en cuenta lo comentado anteriormente sobre la trascendencia del arte (Lehman, 1950, 85-102). Camille Mauclair concibe la *reverie* como "el estado primordial de la mente", el estado trascendente a través de cual se revela lo espiritual. La *reverie* y el estado de *reve* o sueño está muy presente también en la poesía simbolista, relacionado a su vez con lo femenino como parte de lo espiritual (Callete 2003).

Fig. 1. Lawrence Alma-Tadema (1836–1912), *Reverie: Far Away Thoughts*, 1890, Doncaster Museum and Art Gallery.

Fuente: https://artuk.org/discover/artworks/reverie-far-away-thoughts-69130

Las representaciones de ensoñaciones con figuras femeninas en espacios interiores fueron frecuentes en las corrientes simbolistas, intensificando la proyección de la propia noción de espacio femenino (Pollock, 2003, 70-107). La historiadora Charlotte Eyerman señala que el espacio en que se representa la mujer es la

proyección del propio concepto de mujer (Eyerman 1999, 134). Por tanto, no se representa solo una actividad propia de mujeres, las imágenes constituyen entramados de iconos y/o signos que evocan la propia conceptualización de lo femenino. Además, la estética simbolista difumina estos interiores para reforzar estas ideas y asimismo denotar la alusión a experiencias sensoriales, dentro de la estética de las sinestesias y las sugerencias que caracterizan al movimiento. La música fue un factor importante de referencia a esa resonancia sinestésica. La idea de la música, el color, el entorno onírico, deben lograr imprimir en el espectador una sensación, una experiencia sensorial indefinida y abstracta.

Sin embargo, paradójicamente, otro aspecto que caracteriza a las imágenes simbolistas de mujeres al piano es que podemos describirlas como espacios "sumidos en el silencio". No hay movimiento ni gestualidad activa en la imagen, sino quietud y pasividad para evocar la ensoñación, para proyectar la representación de sentimientos, estados de ánimo, *sehnsucht* y ansiedades. La imagen de lo femenino se envuelve en un ambiente de nostalgia, soledad y silencio, para aludir a lo espiritual (Cole 1993, 67).

Podemos establecer una primera categoría de imágenes en las que únicamente aparece una figura femenina ante el piano. Los pintores del entorno prerrafaelita abundaron en esta temática. En *A day dream* de Edward Poynter, pintor cercano a la hermandad prerrafaelita e influido por Whistler, encontramos el término *daydream* en el título, que usó también como sinónimo de *reverie* o ensoñación (Nicosia 2015, 21).

Fig. 2. Edward Poynter (1867-1919), *A day dream*, 1863, óleo sobre lienzo, Colección privada.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Poynter_-_a_day_dream.jpg

 ISSN 2318-7026

En la imagen, una joven está sentada manteniendo un dedo entre las páginas de un libro, mientras la otra mano se apoya sobre las teclas de un piano. Es evidente que aquí se recoge la iconografía precedente sobre la ensoñación, asociada especialmente a la lectura y los libros, y se añade el signo musical como intensificación de la *reverie*. Podríamos apuntar que se trata de una ensoñación del propio artista, pero la figura femenina también participa de ese estado, denotado precisamente por la iconografía musical, por el piano, que carga ya con todo el bagaje simbólico del Romanticismo con relación a la mujer. La mujer mira su derecha; parece algo inspirada, como si entre el libro y la música hubiera elegido dirigir su atención a otro espacio que imaginamos fuera del lienzo. No presta atención a la actividad, está abstraída y solo posa su mano delicadamente sobre el teclado en actitud pasiva.

Tanto la lectura como la música han ayudado a generar la ensoñación y, al mismo tiempo, la figura femenina es signo y parte sustancial de esta, de la del espectador y el artista masculinos, que se sitúan en posición de voyeurs, según destaca la historiadora del arte Griselda Pollock respecto a la visión masculina de la mujer en la plástica del siglo XIX (Pollock, 1988, 111-165). La actitud corporal, como en otras imágenes, es hierática, lo que nos da idea de que la figura femenina es parte ella misma de una abstracción que comprende la música como elemento fundamental de un sentido espiritual y onírico.

Esta temática tuvo su continuación hasta el final de siglo en el contexto de la Inglaterra Victoriana, con propuestas ya insertas en el pleno simbolismo, subrayando el carácter figurado, alegórico y simbólico de esta iconografía.

En España el simbolismo belga e inglés tuvo una repercusión tardía, en pintores alejados del academicismo como Santiago Rusiñol, Joan Brull o Julio Romero de Torres. Estos tomaron el modelo de la iconografía de mujeres al piano emulando las evocaciones sinestésicas de Whistler. En la *Alegoría de la Música* de Romero de Torres (1905) encontramos una figura incorpórea que desliza sus dedos suavemente sobre el teclado y parece estar también en un estado de ensoñación. El pintor juega con la tonalidades azules y blancas, difuminadas, para emular el ambiente onírico.

Otra categoría de representaciones la constituyen imágenes en las que el sujeto activo de la ensoñación es un hombre, que aparece representado en actitud melancólica, lo que le convierte en generador del estado de ensueño. En *A reverie* de Franck Dicksee (1895), se presenta de nuevo el tema de la ensoñación. El protagonista masculino está acompañado de la mujer al piano, que se sitúa en segundo plano, y que puede pertenecer tanto a esa misma escena en la que hombre y

mujer generan la ensoñación, o bien ser parte y conceptualización de esta. En este caso, Dicksee ha representado además una figura femenina cuasi fantasmagórica a la izquierda, un trasunto de la iconografía de Whistler que aquí se utiliza para reforzar no solo la ensoñación musical, sino la idea de la muerte que acompaña al sentido dramático del amor y a la propia conceptualización de lo femenino en el simbolismo. De nuevo, el pintor nos hace partícipes de una ensoñación en la que no estamos cercanos a la escena, sino que la abstraemos y convertimos en otredad a partir de una estética plenamente simbolista, intensificada por la difuminación de los contornos, la luz tenue y el ambiente de alucinación.

Fig. 3. Julio Romero de Torres, *Alegoría de la música,* 1905, óleo sobre lienzo, Círculo de la Amistad, Córdoba.

Fig. 4. Frank Bernard Dicksee (1853–1928), *A reverie*, 1895, óloe sobre lienzo, Walker Art Gallery, Liverpool. Cat. WAG 2280.

Este tópico se dio igualmente en otros espacios culturales, un ejemplo es la obra de Reinhold Bahl, simbolista alemán. Igualmente, el simbolismo tardío ofrece imágenes que siguen explorando esta temática, con títulos que aluden directamente a la evocación de conceptos musicales, en los que asimismo la estética de Whistler está muy presente. En muchos casos, es el propio título que de la obra el que aporta la referencia a la representación de la ensoñación musical, al querer destacar el proceso de escucha musical, la alusión a la experiencia del oyente y los sonidos evocados. En Inglaterra la estética simbolista siguió vigente a través de esta temática, lo mismo que en el simbolismo belga y en otros ámbitos.

Fig. 5. Alfred Edward Lesmlie, *A Sonata of Beethoven*, 1912, óleo sobre lienzo, Guildhall Art Gallery.

La iconografía mantuvo el hieratismo de las figuras, la resonancia de lo silencioso, la estética difuminada y la presencia del piano como principal instrumento referente al espacio interior femenino y de la proyección del deseo masculino, espectador y perceptor de esa ensoñación. Los títulos respondieron asimismo a la evocación de experiencias sinestésicas, al aludir a obras musicales específicas.

En definitiva, la representación mujeres al piano implicó la posibilidad de transcripción plástica de la música como dicción visual de determinadas propuestas estéticas, literarias y musicales y como plasmación de idea de la música absoluta

y abstracta, del genio, de la inspiración musical y de la escucha. La mujer se convierte en constructo imaginado del hombre y forma parte su imaginación, su voluntad y su inspiración, de la escucha musical vinculada a lo sublime y al *sensucht*. La mujer es abstracta iconográfica y espiritualmente, es imaginada no solo físicamente sino también musicalmente, por lo que a la postre se convierte en imagen sonora, es parte de la imaginación sonora.

Referencias

Chesnokova, L. V. "The Concept of Longing and Yearning (Sehnsucht) in German Culture" *Philosophy and Culture,* nº6, 2013, 825-833. DOI: 10.7256/1999-2793.2013.6.6700

Callet, Jeannette Leigh. "The Performative Voice in Mallarmé's Poetic Reverie." *French Forum*, 28, no. 3 (2003): 41-58. Accessed July 9, 2021. http://www.jstor.org/stable/40552278

Chipp, Herschel B. *Theories of Modern Art, A Source Book by Artists and Critics*. Berkley/L.A.: University of California Press, 1968.

Cole, Brendan. *The mythic feminine in symbolist art idealism in fin-de-siècle painting*. Diss. University of Cape Town, 1994.

François, Besire. "Votre lettre m'a fait rêver: lettre et rêverie dans la peinture de la seconde moitié du XVIIIe siècle", *Revue de l'aire*, 29, (2003): 123-132

Garb, Tamar. *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late-Nineteenth Century Paris* New Haven, CT: Yale University Press, 1994.

Goehr, Lydia. "Schopenhauer and the Musicians: An Inquiry into the Sounds of Silence and the Limits of Philosophizing about Music". En *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*. Ed. Por Dale Jacquette. Cambridge: Cambridge University Press, (1996), 200-228.

Gombrich, Ernst Hans. *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1983.

Gorder, Kelsey Kathleen. *Victorian women and the piano: domesticity and transgression*. Diss. San Francisco State University, 2019.

Grewe, Cordula. "Schwind's "Symphony": Beethoven, Biedermeier, and the Cruelty of Romance". En *Rival Sisters, Art and Music at the Birth of Modernism, 1815-1915*. Ed. por James H. Rubin y Olivia Mattis, (2014), 225-249.

Kovács, Imre. "The Apotheosis of Beethoven in Danhauser's Painting Liszt at the Piano", *Studia Musicologica* 55, 1-2 (2014): 119-130 [acceso 13 Julio, 2021], https://doi.org/10.1556/6.2014.55.1-2.8

Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl. Saturn and melancholy; studies in the *history of natural philosophy, religion, and art*. New York: Basic Books, 1964.

Leonard, Anne. "Picturing Listening in the Late Nineteenth Century". *The Art Bulletin* 89, no. 2 (2007): 266-286.

Leppert, Richard. *Music and image. Domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Litvak, Lily. "El reino interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista." En *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890- 1914*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Visa, 2003, 60-77.

Nicosia, Marta Chiara. "L'Art de la Reverie. Female daydreams in Nineteenth Century painting", 2015.

Pierrot, Jean. *The Decadent Imagination 1880-1900*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1981.

Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, London: Routledge, 2003.

Rousseau, Jean-Jacques. *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Vol. 707. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

Ribot, Theodule. *La philosophie de Schopenhauer*, 2nd ed. (Paris, 1885).

Ross, Alex. "On n'a que soi: Introspection and Self-absorption as Themes in the Art of Fernand Khnopff." *The Canadian Journal of Netherlandic Studies* 19.2 (1998): 8-24.

Schubert, Gudrun. "Woman and Symbolism: Imagery and Theory". *Oxford Art Journal* 3, (1980): 29-34.

Vorachek, Laura. "The instrument of the century: the piano as an icon of female sexuality in the Nineteenth Century." *George Eliot - George Henry Lewes Studies*, no. 38/39 (2000): 26-43. [Acceso 13 Julio 2021] http://www.jstor.org/stable/42827934.

Yannick, Ripa. *Histoire du rêve. Regards sur l'imaginaire nocturne des Français au XIXe siècle*. París: Fayard, 1988.

Sons Imaginados: inscrevendo eventos acústicos em gravuras na obra "Poemas Sem Palavras" de Wassily Kandinsky*

Marcus Mota
Universidade de Brasília

O pouco conhecido e comentado *Poemas sem Palavras*, de 1903, é álbum de gravuras de Wassily Kandinsky, inserido no contexto de um projeto que busca ultrapassar integrativamente tradições artísticas definidas no limite de seus contornos exclusivos.

O título nos remete ao impactante ciclo de pequenas peças para piano, composto entre 1829 e 1843 por Felix Mendelssohn (1809-1847), intitulado *Canções sem Palavras* (*Lieder ohne Wörte*).

Kandinsky incorporou essa irônica lógica negativa de Mendelssohn ao elaborar um álbum também sem palavras, mas que, como o modelo cênico-musical de Mendelssohn, não exclui mas reforça uma textualidade, um roteiro de ações. De uma certa forma, pois, Kandinsky e Mendelssohn são complementares: embora imediatamente relacionado a mídias diversas (visualidade e som), acabam por projetar um amplo intercampo de referências e atos recepcionais.

Nesta comunicação, examino em detalhe a estrutura e composição de *Poemas sem Palavras*, explicitando as referências acústicas que se constituem em horizonte da modelação das figuras, formas e tramas registradas nas gravuras. Assim, ao mesmo tempo, a elaboração das gravuras correlaciona a materialidade do suporte expressivo com padrões psicofísicos e experiências audiofocais (*auditory perception*).

* Este texto integra pesquisa para a Tese de Professor Titular, defendida na Universidade Brasília em abril de 2021. Amplia questões colocadas em Mota 2021.

 ISSN 2318-7026

Antes de se afirmar como artista visual, Wassily Kandinsky esteve muito envolvido como o ideal de um homem de letras e seus produtos – livros. A tabela abaixo nos posiciona diante dessas realizações.[1]

Tabela 1: Produção bibliográfica de Kandinsky. Fonte: LADI-UnB

Ano/Lugar	Título	Descrição
1893.	*Interpretação das Teorias do Fundo de Trabalho e a Idade de Ferro. {Auslegung der Theorien des Ehernen Gesetzes und des Arbeiterfonds}*†	Monografia
1903 Moscou	*Poemas sem palavras*†† *{ Stichi bez slov}*	*Álbum/portfólio com 16 gravuras*
1907/1909 Paris	*Xilografias*†††	*Álbum/portfólio com 8 gravuras*
1911-1912 Munique	*Sobre o Espiritual na Arte.*‡ *E em particular na Pintura. {Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei}*	Monografia
1912 Munique	*Almanaque Cavaleiro Azul* ‡‡ *{Der Blaue Reiter}*	Livro-álbum com 14 artigos e 140 imagens.
1913 Munique	*Sonoridades {Klänge}*	Livro de poemas e gravuras
1913 Berlin	*Reminiscências*‡‡‡ *{Rückblicke}*	Livro com 4 textos de Kandinsky e 60 imagens
1922 Berlin	*Pequenos Mundos {Kleine Welten}*	Livro de 12 gravuras.
1926 Munique	*Ponto e Linha sobre o Plano. Contribuição à análise dos elementos pictóricos. {Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente}*	Monografia com anexo contendo 26 imagens.

† Publicação bilíngue (russo/alemão) da obra em dois tomos em Friedel (2007, p. 106-199). Ainda no mesmo ano e no mesmo tema de economia política, há outro texto de maior fôlego: "Le minimum de salaire et l'encyclique Rerum Novarum par Mgr Sébastien Nicotra" (Friedel, 2007, p. 93-103). Antes desses trabalhos monográficos, Kandinsky produziu resenhas e pequenos estudos ligados à etnologia entre 1889 e 1890.(Friedel, 2007, p. 78-91), especialmente o diário de campo de sua viagem ao Vologda (Friedel, 2007, p. 29-77). Ver as pesquisas etnográficas de Mckay (1994; 1996), Weiss (1995), Garofalo (2004).
†† No catálogo Roethel (1970), o ciclo é disposto entre os números 10 e 24.
††† As gravuras desse álbum foram elaboradas em 1907 e publicadas em edição separada pela revista *Les Tendances Nouvelles* em 1909.
‡ A primeira edição saiu em dezembro de 1911, mas com a data de 1912. Uma edição reduzida da obra foi publicada em São Petersburgo, em 1914. O primeiro esboço do livro é de 1909. Cf. Hahl-Fontaine (2002). Para uma detalhada leitura da obra, cf. Florman (2014, p. 12-32).
‡‡ Editado com Franz Marc. Edição brasileira: Kandinsky (2013).
‡‡‡ Obra foi traduzida para o russo e ampliada em 1918 como 'Stoupien' ou 'Passos'. Em Lindsay&-Vergo (1994, p. 355-391), há uma integração entre a edição de 1913 e a de 1918.

1 Para uma lista em ordem cronológica das diversas publicações de Kandinsky, v. Friedel (2007, p. 12-21), para textos entre 1889-1916; e Mercader (2009, p. 451-495), que inclui textos póstumos. Para uma ideia aproximativa da biblioteca de Kandinsky, cf. Podzemskaia (2010).

Como se pode observar, temos a metamorfose do cientista social Kandinsky em multiartista e agitador cultural permeada por objetos escriturais de diversos tipos. Inicialmente, em sua trajetória acadêmica, Kandinsky escreveu resenhas e pesquisas de maior extensão, além de caderno de anotações de viagem etnográfica. Após deixar a Rússia, veio para Munique em 1896 e passa a atuar como correspondente para revistas russas, em artigos sobre o sistema de ensino e crítica de arte com os quais se defronta na Alemanha[2].

A partir dessa cultura literária em que o livro tem um papel central como mercadoria e metáfora de mundo, Kandinsky elaborou e publicou algumas obras, entre as quais temos a pouco comentada *Poemas sem Palavras*, de 1903. Este álbum nos insere no contexto do projeto de Kandinsky que busca ultrapassar integrativamente tradições artísticas definidas no limite de seus contornos exclusivos.

O título nos remete ao impactante ciclo de pequenas peças para piano, composto entre 1829 e 1843 por Felix Mendelssohn (1809-1847), intitulado *Canções sem Palavras* (*Lieder ohne Worte*). Este ciclo, que se estende em 8 livros, cada um com 6 peças instrumentais, constituindo um total de 48 obras, logo foi incorporado ao repertório pianístico, atravessa a vida e carreira de Mendelssohn, formando, como as sonatas de Beethoven, um diário artístico do compositor.

O caso de Mendelssohn foi paradigmático: as pequenas peças, miniaturas cênico-aurais, negociavam com topos retóricos-musicais diversos (imagens da natureza, cenas de funerais, lirismo amoroso, etc.), para providenciar experiências que integravam sons e sugestões[3]. Essa possibilidade foi efetivada a partir da exploração das tensões entre a música instrumental e as expectativas da canção de câmara (*lied*): temos uma música não vocal que transfere para o piano as funções dramático-narrativas da canção (narrador, cenário, figuras). A ausência da rubrica, do texto não promove sua exclusão: cada peça é um roteiro que encaixa momentos de uma acontecimento multissensorial.

Kandinsky incorporou essa irônica lógica negativa ao elaborar um álbum também sem palavras, mas que, como seu modelo cênico-musical de Mendelssohn, não exclui mas reforça uma textualidade, um roteiro de ações. De uma certa forma, pois, Kandinsky e Mendelssohn *são complementares: embora imediatamente relacionado a mídias diversas (visualidade e som), acabam por projetar um amplo intercampo de referências e atos recepcionais.* O livro de gravuras *Poemas sem palavras* assim se organiza[4]:

2 Textos reunidos e comentados em Mendevedkova (2014).

3 Discorro detidamente sobre o tema em Mota (2020).

4 Para os dados, sigo Romanchkova (2000, p. 58-63). Para as imagens, sigo materiais disponibilizados em https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/portfolios.html.

Tabela 2: Estrutura de *Poemas sem palavras*, de Kandinsky

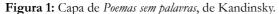
NÚMERO/ NOME	DIMENSÕES*	CARACTERÍSTICAS	DESCRIÇÃO DA GRAVURA
Capa	23x1 cm/ 23,4x16,6 cm	Nome de Kandinsky no alto, imagem ao centro, nome da obra em baixo. Tudo centralizado.	Um círculo, com ordens do mundo Céu, cidade, figuras.
Índice	4,1 x 9,4 cm/ 16,6 x 12,7 cm	Imagem no alto, palavra 'sumário' e lista das páginas/gravuras em duas colunas com seis títulos cada.	Barcos a vela, vikings e mar
1- Reno	15x6,5 cm/ 16x7,1 cm	Imagem com orientação vertical, monograma em forma de triângulo com o a letra K, de Kandinsky no canto esquerdo inferior da imagem.† Metade superior com mais negro que a metade inferior. Parte branca/luz de cima se duplica no lago abaixo.	Um barco com um casal segue o fluxo do rio em direção à cidade-castelo no topo da montanha.
2- Entardecer	5,1x13 cm/ 6,9x14,6 cm	Monograma de Kandinsky no canto direito inferior da imagem. ‡ Sob o fundo negro, as figuras humanas e seus figurinos e o pavilhão ao fundo	Desfile de grupos de figuras elegantes em um passeio pelo parque.
3- Rosas	6,2x13,5 cm/ 8,6x15,1 cm	Intenso uso de pontos brancos no fundo escuro, fundindo flores na terra e estrelas no céu.	Duas figuras femininas cercadas por flores com cidade medieval ao fundo
4- Lago da montanha	6,9x14 cm/ 9,1x15,1 cm	Como a imagem n.1, a parte de cima branca/luz se reflete na parte de baixo (um lago), tudo sob um fundo negro. Monograma de Kandinsky no canto direito inferior.	Refletindo o céu, temos um lago no centro de uma paisagem montanhosa.
5- Espectadores	7,4x13,7 cm/ 8,9x14,6 cm	Fundo escuro sobre o qual as numerosas figuras brancas são dispostas. Monograma de Kandinsky no canto esquerdo inferior.	Homens, mulheres e crianças em posição frontal, com máscaras/caveiras, olhando para quem os olha.
6- Velho vilarejo **	6,7x13,5 cm/ 7,9x14,2cm	Sob fundo negro, contrastes de composição entre preto e branco das casas e das figuras. O monograma de Kandinsky está no canto esquerdo inferior.	Sucessão de casas em horizontal, figuras humanas e animais atravessam em frente das casas.
7- Serpente	5,5x15,8cm/ 7,1x16,3cm	Alto e baixo escuros estreitam uma faixa central de branco. O monograma de Kandinsky está no canto direito inferior.	Imensa serpente persegue criatura em fuga.

8- Burburinho	6,6x15,5cm/ 7,7x16,1cm	Sob um fundo escuro, da esquerda para a direita se avolumam figuras brancas. O monograma de Kandinsky está no canto esquerdo inferior.	Diversos grupos de pessoas no mercado junto às muralhas da cidade-castelo
9- Despedida ***	6,6x6,6cm/ 8,2x7,8cm	Sob o fundo negro áreas brancas à direita e esquerda. Ao centro um cavaleiro e seu cavalo. O monograma de Kandinsky está no canto direito superior.	Um cavaleiro e seu cavalo se dirigem para uma saída iluminada da floresta, tendo uma jovem de costa para nós ao seu lado.
10- Noite	14,4x6,2cm/ 16,4x7,4cm	Imagem com orientação vertical. Sob o fundo negro, brilha a uma figura feminina isolada. O monograma de Kandinsky está no canto esquerdo inferior.	No centro da gravura, uma jovem se destaca gigante em primeiro plano. Atrás dela, cavaleiros e parte da cidade.
11- Combate	7,7x10,9cm/ 9,1x12.5cm	Fundo escuro dominante, reflexo da luz na parte clara superior, no relevo das montanhas, e nas figuras humanas. O monograma de Kandinsky está no canto esquerdo inferior.	Dois guerreiros em armadura lutam em espaço aperto montanhoso, e há um crucificado ao fundo.
12- Caça	11,8x5,3cm/ 14,3x7cm	Imagem com orientação vertical. Fundo escuro sob o qual se distribuem de baixo para cima três grupos de figuras brancas. O monograma de Kandinsky está no canto esquerdo inferior.	Na parte inferior da gravura, um cavaleiro aponta suas flechas para 4 aves que voam acima das montanhas no centro da imagem.
Extra- Eternidade	6,1 x7,6cm / 7,4x9,2cm	Vinheta que encerra o livro. O monograma de Kandinsky está no canto direito. inferior.	Caminho para o templo, com sol ao fundo à esquerda.

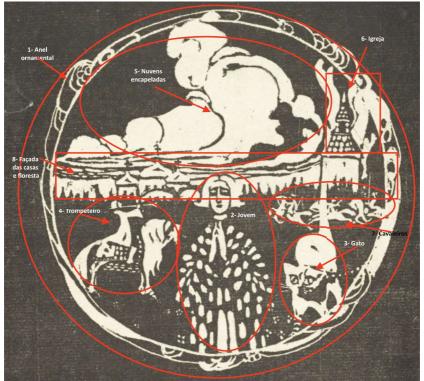
* Respectivamente, medidas da imagem/gravura e da página inteira.
** Há uma pintura em guache e lápis crayon branco da mesma gravura. Trata-se de A*ltes Städtchen*{-*Velho vilarej*o), de 1903 (Barnett n. 92).
*** No original russo "Proshchanie" - adeus, partida, despedida.

† A orientação retangular/horizontal domina as gravuras, como as de n. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. As de n. 1, 10 e 12 são verticais. As de n. 9 e 11 são quadradas. Vou indicar quando o padrão muda para 'vertical'.
‡ A imagem dialoga com a tela *Promenade* (1902). *Link:* https://www.wassilykandinsky.net/work-391.php

Como pode-se observar, há muita palavra no *Poemas sem palavras*, contradizendo, aparentemente o título. Desde a página de capa, aquilo que se nega permanece ali, embora de uma forma reduzida, como título.

Figura 1: Capa de *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.

Fonte: Creative Commons

A capa da obra se articula na distribuição dos sintagmas verbais (nome do autor e título da obra) nos extremos da imagem central, como que a rodeá-la. Entre os espaços escuros e os sintagmas verbais, irrompe a abóbada de universos múltiplos justapostos.

Figura 2: Plano-detalhe de *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.

Fonte: Creative Commons

Em primeiro lugar, neste novo 'escudo de Aquiles', tudo é envolvido por uma forma anelar cheia de ornamentos. Segundo Igor Aronov, "a moldura circular de nuvens estilizadas simboliza um universo que envolve o mundo, no qual um fundo preto forma as áreas do céu e da terra (ARONOV, 2006, p. 88)[5]". De fato as figuras do Trombeteiro montado a cavalo (4), do Jovem (2), do Gato (3) e dos Cavaleiros (7) se encontram em outro plano que o das nuvens do céu. O eixo vertical céu-terra é atravessado pelo eixo horizontal da linha de casas, árvores e a igreja, fincadas na terra, atribuindo um caráter cosmogônico ao todo integrado no anel. A sobreposição entre o preto da terra e do escuro do céu duplica-se na sobreposição entre casas e árvores. A Igreja rompe a linha horizontal casas-árvores e mistura-se às nuvens encapeladas. Outra correlação entre as metades superior e inferior do anel se dá na ruidosa presença do produtores de som (4) e (7) que é respondido pe-

5 Original: the circular frame of stylized clouds a universe encompassing the world , in which a black background forms the areas of both sky and earth.

las nuvens(5): enquanto que a trombeta e os tropel são agentes aurais imediatos, as nuvens encapeladas são potenciais sonoros. Nas duas metades, ainda, temos uma divisão entre a frequência das figuras: há um incremento de referentes na medida em que se desce do céu à terra.

Em todo caso, as distinções entre metades e eixos proporcionam mais que separações estanques copresenças e trânsitos entre as diversas ordens. O som imediato da trombeta dialoga com o céu enrodilhado, pronto a explodir; a verticalidade do jovem com mãos em primeiro plano deixa para trás a igreja também vertical, que se multiplica horizontalmente em diversas fachadas. Os olhos abertos do enorme e desproporcional felino (3) invertem o olhar circunspecto do jovem do centro da gravura. O trombeteiro montado a cavalo dirige-se da direita para a esquerda, vetor inverso do grupo de cavaleiros que parte da extrema direita para a esquerda.

Dessa maneira, todos são círculos, todos se incluem no movimento que os incluir e distingue. Não há uma narrativa que os unifique: é o movimento do círculo, é o círculo que se movimenta por meio das relações entre os elementos que é o que se atualiza na gravura. Tudo – céus, terra, objetos, árvores, homens, animais – tudo se anima na figuração do círculo, na movimentação que, como o som, encontra-se onde não se vê, percebe-se em sua construtividade, nos seus efeitos.

Dentro do círculo, temos pois uma reunião de diversas figuras e eventos, como um *trailer*, uma condensada aglomeração de procedimentos e referências que serão desenvolvidas no resto do livro. A primeira imagem de *Poemas sem palavras é uma disponibilização em forma de lista, sem que haja uma cronologia, uma narrativa linear. A descontinuidade dos elementos ali propostos retoma a chamada 'convenção sinóptica*[6]: "combinação de eventos de igual importância. A característica essencial do método é expor em um mesmo quadro uma sequência de dois ou mais episódios que, na realidade, teriam acontecido em momentos diferentes do tempo; e fazê-lo a despeito de mostrar os personagens principais apenas uma única vez, deixando que as ações e os atributos identifiquem a sequência de eventos" (SNODGRASS, 2004, p. 94).[7]

A convenção sinóptica relaciona-se com a pintura de vasos no período geométrico grego (900-700 a.C.). No objeto, temos diversas cenas isoladas que se integram no movimento de girar o vaso. A estrutura ovalada do recipiente é a superfície sobre a qual se pintam imagens e motivos geométricos. Em nosso caso, aquilo que foi composto e disposto na página de abertura da obra será reprocessado durante o resto do ciclo. De fato, a página de abertura desde já se

6 Em grego, 'synoptikos', traduz-se como 'ver/perceber tudo junto'.

7 Sobre a recepção e crítica do termo cunhado por A. Snodgrass, cf. Mckay (2002).

apresenta como algo com diverso *status* se comparado ao núcleo do livro, que é constituído pelas 12 gravuras numeradas no sumário. Tanto a abertura, o sumário e a imagem extra da "Eternidade" não estão registrado na lista do sumário.

Figura 3: Índice de *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.

ОГЛАВЛЕНIЕ

1 РЕЙНЪ
2 ВЕЧЕРЪ
3 РОЗЫ
4 ГОРНОЕ ОЗЕРО
5 ЗРИТЕЛИ
6 СТАРЫЙ ГОРОДОКЪ
7 ЗМѢЙ
8 ГОМОНЪ
9 ПРОЩАНIЕ
10 НОЧЬ
11 ПОЕДИНОКЪ
12 ОХОТА

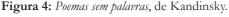
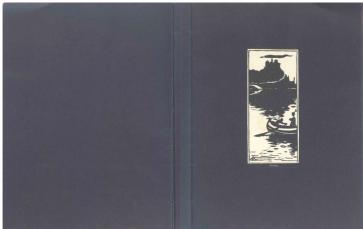
Fonte: Creative Commons.

Além desse *status* diverso, a página de abertura e o sumário que lhe é subsequente na paginação da obra são complementares: à centralidade da *imago mundi* da capa temos a centralidade da lista de títulos do sumário. A gravura do anel com suas várias cenas e a lista das diversas gravuras colocam o livro a girar, movimentam a obra. Na gravura palavrosa, verborrágica do sumário temos uma cena de viagem noturna em um mar agitado. A tensão entre as velas brancas e a escuridão do mar profundo que as engole é, à primeira vista, uma imagem ausente na página de abertura. Lá temos apenas o eixo-céu e terra. Mas é justamente nesse jogo de ausências e presenças que a relação entre as gravuras e a composição do livro se estabelece.

As nuvens encapeladas da parte de cima da página de abertura e o mar tempestuoso da parte de baixo da vinheta do sumário são inversões de posições

e oposições espacializadas. Girando a roda do mundo, eles trocam seus atributos. Em uma obra que vale do jogo entre o preto e o branco, essa redução e minimalismo cromáticos são o meio e o impulso para a produção de uma obra de maior escala. Afinal, a exploração das potencialidades da xilogravura, da gravação em madeira como uma arte é o grande tema da obra. O título metalinguístico já afirma isso – uma obra sobre obras, um fazer sobre o fazer, uma composição a partir daquilo com que a composição mesma se defronta, as possibilidades da invenção por meio do trabalho com restrições, o trabalho do artista sobre sua atividade.

Dessa forma, a nova imagem, a da vinheta do sumário, retoma e amplia o processo pelo qual a imagem anterior foi constituída. Ambas compartilham a iminência de um perigo ou destruição. Mas, além do aspecto escatológico, o fluxo das águas agitadas e o *revoluir* das encrespadas nuvens projetam o intérprete para algo além da imagem visual, para a percepção daquilo que no espaço diminuto de sua ocorrência é efetivado. Há a necessidade de um atento olhar ao se folhear as páginas do livro e do que o livro contém. O álbum, como o girar do vaso grego, alterna miniaturas altissonantes, seleção de formas distribuídas em um espaço. Observamos, pois, que as gravuras se sucedem em diferentes dimensões, coladas nas folhas da obra, em uma alternância como a do piscar de olhos.

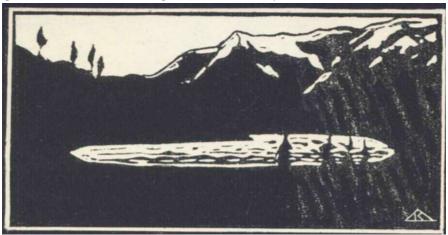
Figura 4: *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.

Fonte: Creative Commons.

A dualidade entre a página escura e página com a gravura atravessa *Poemas sem palavras*. Este ritmo de alternâncias reforça o impacto da dualidade do preto e do branco. Acima vemos a primeira gravura indicada no sumário, que não é a pri-

meira gravura do livro, assim como o título negativo da obra também não se confirma totalmente. E a primeira gravura intitula-se "Reno". A xilogravura tem dimensões diversas das anteriores, principalmente no que diz respeito à sua orientação espacial: como as águas, ela desliza verticalmente na tentativa de abarcar o casal no barco na parte inferior e mais clara da imagem, o qual se opõe à parte superior com maior presença da cor escura, indicando a sombra da cidade-castelo que se projeta sobre o Reno. A compressão da gravura incrementa o foco na distribuição dos elementos, em sua composição: a gravura da capa tem 23,4 x16,6 cm, a do sumário 16,6x12,7 cm e a de n. 1, do Reno, 16x7,1 cm. Portanto, a gravura do Reno é uma reduzida obra dentro das miniaturas que formam o ciclo.

As águas do Reno, singradas pela pequena embarcação do casal e que refletem a cidade-castelo, são uma versão, um outro estado das águas na vinheta do cenário. Aqui o elemento líquido está mais contínuo, menos dividido pelas ondas agitadas, gerando a ideia de movimento calmo para frente, uma trilha sobre o rio. Este elemento de caminho, movimento, trajetória, seguir adiante é comum a todas as três gravuras: vemos o tropel dos cavaleiros e seu oposto no cavaleiro trombeteiro na capa, os três barcos no mar agitado e agora o casal no bote. O deslocamento, a transcurso, o ir adiante dinamizam as imagens, inserindo na bidimensionalidade da gravura uma transferência imaginativa: mais que a meta, o fim da trajetória, os agentes são flagrados no espaço-tempo de seu trânsito. Tal celebração do movimento é exposta até quando não há movimento: a gravura de n. 4, *Lago da montanha*, após as gravuras conjugadas 3 e 4, apresenta uma paisagem natural estática:

A predominância do tom escuro retoma o negror que envolve o cosmo e seus mundos na abertura e faz irromper as figuras que os povoam e habitam. A fusão entre o claro e o escuro se dá na centralidade do lago que, como os picos das montanhas, reflete a luz do sol. Sem agentes humanos, a redução de mundos a um universo elementar nos situa diante do gigantismo primevo da material. E forma ovalada do lago comparece como um centro tanto da gravura quando deste universo. Como círculos concêntricos, círculos dentro de um círculo, o lago-universo se converte em uma chave hermenêutica de *Poemas sem palavras*, ao conter em si aquilo que é duplamente enfatizado: mais que reflexos do sol, a superfície tranquila do lago é articulada em camadas de claro-escuro, de pequenas ondulações sobrepostas. As águas vibram, e as ondulações se espalham, como se vê no primeiro plano de ondulações maiores, com maior combinação de preto e branco até o branco no limite final das montanhas, ou de uma desembocadura que atravessa o relevo das pedras.

Figura 5: Gravura 4, *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.

Fonte: Creative Commons

A vibração das águas é construída pela decomposição da figura ou coisa enfocadas em pedacinhos menores. Dentro de miniaturas, tal decomposição acarreta um efeito de luziluzir, de algo que está e não está presente. Assim, a figura ou coisa se desmaterializam, perdem sua totalidade ao mesmo tempo que se rematerializam, adquirem uma nova e ambivalente consistência. Acima de tudo, o que está na gravura expressa sua construtividade, de extensão de procedimentos de sua viabilidade. O aspecto pontillhista, de lusco-fusco da vibração é recorrente na obra. Desde a abertura, na cela do cavaleiro com a trombeta e especial no jovem ao centro da gravura, passando pelas roupas das diversas figuras em cena, vemos que a vibração mais concentrada no ponto amplia-se na recomposição das figuras em cena. Anos depois, em 1926, durante seu magistério Escola Bauhaus, Kandinsky vai dedicar todo um estudo ao ponto, como parte da obra *Ponto, Linha sobre o Plano*. Ali Kandinsky defende que o ponto, "união do silêncio e da palavra [...], o ponto é a forma temporal mais concisa" (KANDINSKY, 1926, p. 19 e 29)[8] Assim, a forma visual mínima registrada na gravura remete-se a forma mínima do tempo. A manipulação do ponto é a manipulação de grandezas espaço-temporais. O som indicial do trompete e da oração do jovem na gravura da abertura, embora sejam de um modo imediato registro visuais do instrumento e de uma pose, na utilização dos pontos adquirem um outro plano de interpretação – o do ritmo, associado ao som. O ponto é ao mesmo tempo algo de ser ver e de se ouvir.

8 Original: Verbindung von Schweigen und Sprechen. [...] Der Punktist die zeitlich knappste Form.

 ISSN 2318-7026

Assim, a arte visual de Kandinsky, valendo-se de ondas e vibrações grafadas na madeira e transferidas para o papel, desdobra-se em seu contratempo aural, em pontos que também percutidos e escritos no papel podem ser sonorizados. Como o experimento de Mendelssohn, as cenas selecionam configurações espaço-temporais, roteiros que projetam participações na trama multissensorial escrita. Organizadas como espacializações de situações observáveis, as gravuras modulam a função recepcional de diversos modos, aplicando a essa construção de sua audiência a dinâmica ondulatória de sua configuração. A gravura 6 enfatiza justamente a função recepcional:

Figura 6: Gravura 6, *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.

Fonte: Creative Commons

Temos aqui o reverso de um performance: no lugar de um evento sendo apresentado para audiência, o grupo de figuras de diversas idades e dimensões se amontoa em um *crescendo* da direita para a esquerda para prestar atenção em algo que não podemos identificar. Em certo sentido, a gravura nos olhos, remete-se para fora dela. Sendo assim, como espectadores em um espaço público elas fazem nosso papel – eles são nós. Porém, uma análise mais atenta das figuras em pé diante de nós evidencia que elas são outra coisa: as faces fundem rostos e caveiras, como máscaras grotescas, formando uma multidão ameaçadora, como as nuvens do céu

ou as ondas do mar. Além das máscaras, homens, mulheres, crianças, idosos estão vestidas em roupa de passeio, retomando os cenários sociais de 2, 3, 8. A parede humanas cintila e toma conta de praticamente toda a gravura, desmaterializando-se à extrema direita, marcado pelos figurinos em pontos de uma menina e de uma serviçal. O mais relevante da gravura é essa densidade de figuras que fita algo diante delas, formando uma totalidade compacta. Nesse sentido, o metatítulo 'Espectadores' proporciona a ênfase pouco exposta mas pressuposta nas gravuras: que a seleção e organização daquilo que se exibe nas gravuras se completa em seu acabamento recepcional. Por mais que muitas vezes na obra haja um apagamento de sua função recepcional, como na gravura n. 4, a própria ênfase quase literal na exponenciação de rostos enfileirados ratifica sua presença ampla e generalizada, mesmo quando não referida assim tão ostensivamente. Mais um entre tantos flagrantes da vida social, *Espectadores* demonstra a teatralização de *Poemas sem palavras* e suas implicações para a compreensão da obras como uma intercruzamento de tradições artísticas e mídias. Variações dessa moldura teatral se encontra distribuída nos diversos quadros-gravuras da obra, como o posicionamento da figuras em relação entre elas e em relação a seu potencial observador.

A multiplicidade de arranjos de molduras observacionais, em oposição à redução dessa multiplicidade encontrada na gravura *Lago da montanha*, é bem distribuída pelos *Poemas sem palavras*. Principalmente nas cenas de coletivos, como a já mencionada *Espectadores*, temos uma profusão de olhos, rostos, figuras e poses que difundem a presença de uma situação correlativa: uma figura se vincula a algo ou a outra figura. Esses 'ecos observacionais', multiplicam quadros dentro de quadros (*mise en abyme*), ratificam a situação corretiva (quem olha/que ou o que é visto), e produzem o efeito de um transbordamento, de um fluxo que rompe com os limites da própria gravura, levando o espectador, o analista a deter-se mais naquilo que está diante dele.

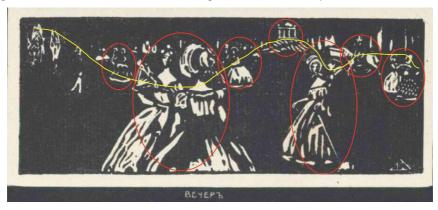
 ISSN 2318-7026

Figura 7: Molduras cênicas em *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.

Fonte: Creative Commons.

Exemplos disso vemos nas gravuras *Entardecer* (n. 2) e *Burburinho* (n. 8). A primeira está diretamente ligada a sua subsequente, *Rosas* (n. 3): enquanto *Entardecer* nos mostra um espaço aberto em que desfilam homens e mulheres em trajes elegantes, Rosas apenas duas dessas elegantes mulheres passeiam, alheias ao entorno de olhares e julgamentos. É como se *Rosas* fosse um recorte de *Entardecer*.

 ISSN 2318-7026

Figura 8: Gravura Entardecer, *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.

Fonte: Creative Commons.

A partir do primeiro plano das duas moças em posições opostas e uma de fronte à outra, se multiplicam outras duplas em diversos outros planos (formas ovais em vermelho) – lateral, superior, posterior – formando uma sobreposição sequencial que povoa ondulantemente a cena (linha amarela)[9].

Figura 9: Gravura Rosas, *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.

Fonte: Creative Commons.

Já em *Rosas*, duas mulheres em suas arredondadas creolinas são retomadas pelos arcos de pontos que se distribuem em voltas delas. Em ambas as gravuras o processo de proliferação a partir de uma base dupla é realizado. A base dupla, como

9 Retomo as ideias de Sarduy (1979) quanto ao processo de 'proliferação' na arte barroca.

situação mínima correlativo-observacional, é generalizada: em *Entardecer*, parte das duas ao centro-direita e envolve as figuras e o pavilhão ao fundo; em *Rosas*, parte do centro-esquerda e irradia pelos jardim, estrelas e a cidade medieval ao fundo. É este fluxo a partir do duplo que sustenta cada gravura. E o que importa, mais que a visualidade da figuras e dos objetos, é o movimento, é a dinâmica representacional ali registrada na madeira e transposta para o papel. A mão que inscreve na matéria o movimento que integra os grupos e elementos agrupados escreve a textura dos acontecimentos, a densidade daquilo que constitui as cenas apresentadas. Seja os pontinhos, os seccionamentos no entalhe, seja as curvas e formas maiores, é para a totalidade, para a amplitude da cena que tais minúcias e traços se dirigem. Antes do entalhe, há um desenho, e no desenho a configuração, a disposição dos elementos e suas relações. O movimento sinuoso dos casais e do pavilhão em Entardecer, e as ondas de pontos em volta da dupla de mulheres-balões enfatiza a co-pertinência entre moldura teatral e ritmos vibracionais ondulatórios que, mesmo visualmente impressos na madeira e no papel, estão no livro do mundo que é *Poemas sem palavras*.

É o que se vê na gravura Burburinho (n. 8). O título em russo, '*гомон*, 'Gómon' é uma palavra relacionado a uma balbúrdia sonora, tumulto a partir de sua percepção aural. Nas gravuras de *Poemas sem palavras* temos diversas referências a produção e recepção de sons, como o cavaleiro com sua trombeta na abertura, passando pelas conversas das duplas em *Entardecer* e *Rosas*. Mas nenhuma é nomeada como acontecimento audiofocal por excelência. Em contraste ao ajuntamento silencioso dos mascarados em *Espectadores*, *Burburinho* nos coloca diante de uma multidão menos sofisticada que os casais de *Entardecer*.

Figura 10: Gravura Burburinho, *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.

Fonte: Creative Commons.

Como se pode perceber, há um deslocamento de massas da direita para esquerda: verticalmente, entre a linha da cidade-castelo e a linha das figuras a densidade vai diminuindo, como que se achatando, proporcionalmente à diminuição de elementos. Há mais elementos, mais potencial som, mais fontes sonoras da direita para a esquerda. Mais que a representação da visual de gente empilhada, temos a reunião entre corpos e prédio atualizando uma coletiva onda sonora que se desfaz na redução de sua energia. Como um efeito *doppler*, temos a verticalidade, o eixo das alturas se estreitando na medida em que há uma diminuição dos grupos geradores de som. Do pico do som no alto da cidade castelo ao chão (agudo/branco) nos movemos para o mais canto extremo (escuro/médio-grave). Este *design* audiofocal é retomado na gravura Serpentes (n. 7).

Figura 11: Gravura Serpentes, *Poemas sem palavras*, de Kandinsky.

Fonte: Creative Commons.

Novamente, uma massa de formas que lembra as nuvens da abertura, dentro da qual se destaca a figura de uma serpente, domina o lado direito da imagem. No extremo esquerdo, temos um diminuta figura que foge da serpente. Entre o monstro e a criatura em fuga, temos um contíguo estreitamento, na redução da faixa branca. Além do *design* comum, temos a questão das relações entre o volume das duas criaturas em oposição: a serpente com sua bocarra arregimenta céus e a natureza, alongando-se como seu pescoço para frente, enquanto que o caminho da figura em fuga, pisado no chão de flores, cresce enquanto o espaço de fuga diminui.

Dessa maneira, as grandezas utilizadas e espacializadas compartilham tanto do aspecto de sua definição visual, das escolhas de suas distribuição no papel, quanto do seu contraponto sonoro: a gigante figura da serpente, duplicada pela propagação de sua audiopresença nas nuvens - como se houvesse uma relação in

vertida entre cavalo (serpente) e cavaleiro (nuvens) - opõe-se à figura diminuta em fuga, assim como um corpo sonoro robusto se opõe a um corpo sonoro menor.

Com isso, a gravura não apenas exibe representação de coisas - indica grandezas físicas em escalas. O posicionamento, distribuição e relacionamento das figuras expõem as escolhas de sua construtividade. Nesse sentido, o metatítulo *Poemas sem palavras* adquire uma nuance pouco discutida: se o repertório dos elementos representados nos endereça imaginários que se apropriam de contos maravilhosos e iconografia medieval russos, tais elementos não são um fim em si. Ao contrário, é sua configuração, a sua poética, que determina como eles serão utilizados como grandezas em escalas, noções vinculadas ao modo de seu arranjo. O título, pois, chama atenção não para o mundo representado, mas para a tentativa de inserir aquilo que se reuniu no livro em alguma tradição compositiva. E essa inserção, essa legenda geral, é uma contradição, uma coexistência de afirmação e negação.

Conclusão

O próprio Kandinsky percebeu a singularidade de seu trabalho com estes livros/álbuns de gravuras. Em 1938, no ensaio 'Mes gravures sur bois', para a revista *XXe Siècle*, ele relembra.[10]

> Meu livro *Sonoridades* publicado em Munique em 1913 foi um pequeno exemplo do trabalho sintético – eu havia escrito os poemas antes [...] e 'ornamentei' com inúmeras xilogravuras em cores e em preto e branco. [...] Nessas xilogravuras como no resto - xilogravuras e poemas - se fazem notar os traços de meu desenvolvimento do 'figurativo' ao 'abstrato' ('concreto', conforme minha terminologia – que é mais exata e expressiva que o habitual, pelo menos segundo minha opinião) (KANDINSKY, 1938, p. 20-21).[11]

Kandinsky confere ao seu trabalho experimental com estes álbuns uma estratégica oportunidade de exploração de possibilidades criativas, cifrados na passagem de uma arte que se aproveitava da representação de coisas para um arte de processos de representação.

10 Original datilografado acessível online no site da Biblioteca Kandinsky.

11 Original: Mon livre "Klänge" paru à Munich 1913 était un petit exemple du travail synthétique – J'ai écrit les poèmes, et c'était de nouveau moi qui a "orné" le livre des nombreux bois en couleurs et en blanc et noir. {...} Dans ces bois comme dans le reste – bois et poèmes – se font voir les traces de mon développpement du "figuratif" à l' "abstrait" ("concret" d'après ma terminologie – plus exacte et plus expressive que l'habituelle – de mon avis au moins).

Assim, as grandezas e escalas que distribuem e correlacionam elementos em uma configuração são o foco desses álbuns, noções que parecem abstratas pois transcendem a matéria, mas são concretas, já que tanto medem elementos como os produzem. Na mesma revista, Kandinsky complementa a questão dessa concretude: " A pintura concreta apresenta um tipo de paralelo com a música sinfônica ao prover um "conteúdo" puramente artístico. Os meios puramente pictóricos são os únicos responsáveis por este conteúdo (KANDINSKY, 1938a, p.9) .[12]"

Escrevendo um ano antes de sua morte, Kandinsky reitera a aproximação entre sons e visualidades, dentro da arte monumental que ele sempre buscou e que os livros de gravuras demonstravam. Relembrando seu impulso interartístico, Kandinsky afirma também em 1935[13]:

> Há muitos anos eu tentava demonstrar o início de uma síntese entre as artes. Se o exame aprofundado das artes nos mostra que cada uma delas utiliza meio próprios para se exprimir, também nos mostra o parentesco entre todas as artes no que se refere às suas intenções primordiais. Cada arte possui forças pessoas e é impossível aplicar os meio de uma arte a outra, como sucede com a pintura e a música, por exemplo. Mas, se aplicarmos numa mesma obra diferentes meios pertencentes a artes diferentes, chegamos então à arte monumental. [...] Assim como existe, já desde há bastante tempo, uma música com palavras – a canção e a ópera – e uma música sem palavras – a música puramente sinfônica ou música 'pura'- existe também, desde há 25 anos, uma pintura com e sem objeto" (KANDINSKY, 1999, p. 44, 47).

E ainda "Meu desejo hoje em dia é [...] polifonia, , como dizem os músicos. Simultaneamente ligação entre conto de fadas e realidade. Não a realidade exterior – cão, jarro, mulher nua – mas a realidade 'material' dos meios pictóricos e dos utensílios, o que implica a completa transformação de todos os meios de expressa e da própria técnica. Um quadro é a unidade sintética de todas as partes" (KANDINSKY, 1999, p. 66).[14]

---

12 Original: La peinture concrète présente une sorte de parallèle avec la musique symphonique en livrant un "contenu"purement artistique. Les moyens purement picturales sont les seuls responsables de ce contenu.

13 Publicado como resultado de um questionário no *Cahiers d'Art*, n. 10, p. 1-14, 1935.

14 Citação do artigo ensaio lírico 'Tela vazia', publicado na mesma revista *Cahiers d'Art*, de 1935, p. 53-56.

Referências

ARONOV, Igor. *Kandinsky's Quest. A Study in the Artist's Personal Symbolism, 1866-1907*. New York: Peter Lang, 2006.

BARNETT, Vivian; FRIEDEL, Helmut. *Das bunte Leben: Wassily Kandinsky im Lenbachhaus*. Munique: DuMont Buchverlag, 2001.

FLORMAN, Lisa. *Concerning the Spiritual and the Concrete in Kandinsky's Art*. Stanford: Stanford University Press, 2014.

FRIEDEL, Helmut. (Org.) *Wassily Kandinsky: gesammelte Schriften 1889- 1916;Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*. Munique: Prestel, 2007.

GAROFALO, Luigi. Kandinsky i il diritto romano. *Diritto@Storia* n. 3, 2004

HAHL-FONTAINE, Jelena. The Versions of On The Spiritual in Art. *Experiment* 8.1, p. 41-51, 2002.

KANDINSKY, Wassily. *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analuse der Maerischen Elemmente*. Munique: Verlag Albert Langen, 1926. Disponível em http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/imagesbk/RLPF728/M5050_X0031_LIV_RLPF0728.pdf.

KANDINSKY, Wassily. Mes gravures sur bois. *XXe Siècle* 1.3, p. 19-31, 1938.

KANDINSKY, Wassily. La valeur d'une oeuvre concrète. *XXe Siècle* 5/6, p. 9-16, 1938a.

KANDINSKY, Wassily. A arte de hoje está mais viva do que nunca. In SERS, Philipe (org). *O Futuro da Pintura*. Trad. José Rodil. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 43-52.

KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz. *Almanaque Azul*. São Paulo: Edusp/Museu Lasar Segall, 2013. (Organização de J. Schwartz, Trad. de Flávia Bancher).

LINDSAY, Kenneth; VERGO, Peter. (Eds.) *Kandinsky. Complete Writings on Art*. Boston: Da Capo Press, 1994.

MACKAY, Elizabeth. The Evocation of Emotional Response in Early Greek Poetry and Painting. In: *Epea & Grammata. Oral and Written Communication in Ancient Greece*. Worthington I, Foley JM . Leiden: Brill, 2002, p. 55-69.

McKAY, Carol. 'Fearful Dunderheads': Kandinsky and the Cultural Referents of Criminal Anthropology. *Oxford Art Journal*, Vol. 19.1, 1996, p. 29-41.

McKAY, Carol. Kandinsky's Ethnography: Scientific Field Work and Aesthetic Reflection. *Art History* 17.2, 1994, p.182-208.

MEDVEDKOVA, Olga. *Kandinsky ou la critique des critiques*. Écrites *Russes de Kandinsky (1899-1911)*. Paris: Les Presses du réel, 2014.

MERCADER, Alfons. *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma*. Fundamentos teóricos para *presenciar* el espacio y el tiempo. Tese, Universitat Politècnica de Catalunya, 2009.

MOTA, Marcus. *Canções sem Palavras*, de Felix Mendelssohn: Um Experimento Escritural Multiartístico. *Tradução em Revista*, n. 29, 2020, p.93-119.

MOTA, Marcus. *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021.

PODZEMSKAIA, Nadia. La bibliothéque personnelle de Wassily Kandinsky à travers les fonds livresques de Paris et de Munich. Une réevaluation. In LEVAILLANT, Fronçoise; GAMBONI, Dario; BOUILLER, Jean-Roch (orgs.). *Les Bibliothèques d'artistes* (XX-XXIe siècles). Paris: PUPS, p. 81-106, 2010.

ROETHEL, Hans K. *Kandinsky: Das graphische Werk*. Colônia: DuMont, 1970.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.) *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 162-178.

SNODGRASS, Anthony. *Homero e os artistas. Texto e Pintura na arte grega antiga*. São Paulo: Odysseus, 2004.

WEISS, Peg. *Kandinsky and the Old Russia*. The Artist as Ethnographer and Shaman. Yale: Yale University Press, 1995.

WEISS, Peg. *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years.* Princeton: Princeton University Press, 1979.

Corporalidade e humor nas capas das gravações sonoras comerciais (1992-2017) de Alejandro García Villalón "Virulo"

Pablo Alejandro Suárez Marrero
Universidad de Guanajuato

Alejandro García Villalón "Virulo" é um cantor-compositor cubano-mexicano com formação musical autodidata. Foi membro fundador do Movimento Nueva Trova, participou e dirigiu o Conjunto Nacional de Espetáculos de Cuba, além de fundar o antigo Centro Nacional de Promoção do Humor do arquipélago caribenho. Recebeu o Prêmio Nacional de Humor em 2014, a mais alta distinção concedida pelo atual Centro de Promoção do Humor, que pertence ao Conselho Nacional de Artes Cênicas do Ministério da Cultura de Cuba. Mesmo com antecedentes analíticos importantes de algumas de suas performances (Dalbem, 2012) e canções específicas (Ruiz-Trejo, 2012), até hoje as relações entre música e humor não foram sistematizadas na criação de "Virulo" em sua totalidade. Menos abordadas são as representações iconográficas dessas práticas musicais presentes em seus fonogramas comerciais (1992-2017). Com um total de 17 discos gravados, a maior parte pela editora Discos Pueblo de Fonarte Latino (México) e pela EGREM *Music Recordings and Editions Company* (Cuba), as capas dos discos de "Virulo" integram a iconografia musical pessoal, referências visuais de sua história de vida e biografia sonora. Sob esse teor, vale desvendar os significados que o corpo do sujeito-criador e seu humor adquirem nelas, em relação às práticas germinativas do documento musical e seus contextos de contato. Para o estudo dessas capas utiliza-se a abordagem de Roubina (2010), que revê os tipos de evidências (organológicas, musicológicas, antropológicas e teológico-filosóficas), a sua natureza (probatória, complementar ou específica) e seu grau de confiabilidade (alto, médio ou baixo). Complementa-se com a análise tripartite de Panofsky (1987) naquelas capas onde prevalecem as evidências antropológicas: descrição pré-iconográfica (identificação de motivos artísticos), análise iconográfica (sistematização de conteúdo da imagem) e síntese iconológica (revelação do conteúdo simbólico da obra). Sendo a iconografia recurso valioso no estudo social da música, assumem-se os postulados do eixo cognitivo-comportamental da semiótica musical de Óscar Hernández (2012), para questionar as circunstâncias específicas do contato corporal de Alejandro García Villalón "Virulo" com a música e o humor, bem como as reações corporais dos representados, sujeito antes de sua própria tarefa performativa.

Introducción

Alejandro García Villalón *Virulo* es un cantautor cubano-mexicano de formación musical autodidacta. Fue miembro fundador del Movimiento de la Nueva Trova, dirigió el Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba y fundó el otrora Centro Nacional de Promoción del Humor en el archipiélago caribeño. Entre otros galardones, recibió el Premio Nacional de Humorismo en el año 2014, máxima distinción que otorga el actual Centro Promotor del Humor, adscrito al Consejo Nacional de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura de Cuba (Valdés, 2014a). Aun cuando existen importantes antecedentes analíticos de algunos de sus performances (Dalbem, 2012) y canciones específicas (Ruiz-Trejo, 2012), las relaciones entre música y humor en la obra compositiva de *Virulo* han sido poco estudiadas.

Bajo ese tenor, es relevante señalar que las representaciones iconográficas asociadas a dichas prácticas musicales no se han abordado como fuentes primarias de información en investigaciones precedentes. Sólo conozco la publicación de una deconstrucción de los momentos sociológicos performados en "El humor en estos tiempos da cólera" (ca. 1986) de Alejandro García Villalón (Suárez, Pérez y Barreiro, 2019), donde empleamos un análisis videográfico cercano a los presupuestos metodológicos de Erwin Panofsky (Rodríguez y Aguaded, 2013). Ante esa coyuntura de vacío cognoscitivo, es posible un primer acercamiento a las portadas de los discos compactos del cantautor (Ver Tabla 1). Entonces, considero a estas portadas como bienes integrantes de la iconografía musical personal de *Virulo*.

Según Philip Auslander (2006), también puedo asumirlas como partes integrantes de actos performativos documentados en las grabaciones sonoras. En esta línea de pensamiento, dichas carátulas son tomadas como referentes visuales de la historia de vida y biografía sonora del cantautor, por lo que vale la pena desentrañar los posibles significados que adquiere la corporalidad del sujeto-creador y su humor en las representaciones iconográficas estudiadas. Todo ello, en relación con las propias prácticas germinales del documento musical y sus contextos de contacto. Para la sistematización de dicho corpus iconográfico utilizo una metodología propuesta por Evguenia Roubina (2010). Ésta permite una revisión exhaustiva de los tipos de evidencias, su carácter informativo y grado de confiabilidad de las portadas como fuentes de la investigación. Para su implementación, relaciono aspectos de la gestión documental, de la información y del conocimiento en un único proceso de sistematización iconográfica.

Tabla 1. Inventario de las grabaciones sonoras comerciales (1992-2017) de Alejandro García Villalón *Virulo* | Elaboración Propia.

Año de publicación	Título	Soporte documental	Sello discográfico	Número de catálogo	País
1992	*Virulencia modulada*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1126	México
1993	*O.V.N.I.*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1137	México
1995	*Sexo, luego existo*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1151	México
1998	*La soprano estreñida*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1181	México
1999	*Il medio castrato*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1199	México
2001	*El Génesis según Virulo*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1222	México
2002	*Corridos pendencieros*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1226	México
2003	*Furioso cantar de gestos*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1239	México
2004	*Chile habanero*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1270	México
2007	*El mundo está nuevecito*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1348	México
2008	*Comes y te vas*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1400	México
2009	*El último que ríe es el que piensa más lento*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1401	México
2013	*Welcome Colón*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1583	México
2014	*El bueno, el malo y el cubano*	Compac Disc	EGREM	CD-1295	Cuba
2015	*¡Cuba sí, yanquis ¿qué?!*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1679	México
2016	*Juegos sinfoniquísimos*	Compac Disc	Discos Pueblo	CDDP-1741	México
2017	*Por la izquierda*	Compac Disc	EGREM	CD-1399	Cuba

De igual modo, considero oportuno complementar la sistematización iconográfica con el análisis iconológico propuesto por Panofsky (1987), para lograr un acercamiento a los significados de aquellas portadas donde prevalecen las evidencias antropológicas. Entonces, recurro a la descripción pre-iconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica de aquellas carátulas que tienen al sujeto-creador en el centro temático de su representación visual. Desde un punto de vista operativo, la propuesta de Roubina constituye una etapa exploratoria de aproximación a las portadas de las grabaciones sonoras comerciales del cantautor, mientras que el método de Panofsky permite avanzar hacia una etapa explicativa ulterior.

En el presente estudio sostengo que la iconografía puede ser un valioso recurso metodológico para el estudio social de la música. Para ello, durante la investigación asumo postulados propuestos por Óscar Hernández (2012) para el eje cognitivo-conductual de la semiótica musical. Éstos permiten cuestionar las circunstancias específicas del contacto corporal de Alejandro García Villalón *Virulo* con la música y el humor de su época. De igual modo, conducen a un mejor entendimiento de las reacciones del cantautor ante las prácticas escénicas de su tiempo y lugar (Rice, 2010), así como permite desentrañar las formas en que *Virulo* representa algunos elementos performáticos de su creación.

Sistematización de las evidencias iconográficas

Según Roubina (2010), las evidencias iconográficas de la música pueden ser organológicas, musicológicas, antropológicas y/o teológico-filosóficas. La investigadora enarbola que éstas pueden distinguirse mediante relaciones teórico-metodológicas de la iconografía musical con otros saberes académicos de orientación social, humanístico y artístico. De ahí que, en su conjunto, dicho método de sistematización permite recabar información sobre corpus documentales que incluyan representaciones visuales de instrumentos musicales, disímiles prácticas sonoras, las músicas como elementos de identidades socioculturales, así como sus posibles implicaciones teológicas, éticas y/o estéticas. Bajo estas consideraciones, en las portadas de las grabaciones sonoras comerciales (1992-2017) de Alejandro García Villalón *Virulo* encuentro exponentes de la iconografía musical relativas a todos estos tipos de evidencias (Ver Tabla 2).

Tabla 2. Portadas de las grabaciones sonoras comerciales (1992-2017) de Alejandro García Villalón *Virulo* | Elaboración propia.

1. CDDP-1126 (1992)
Foto: José Suárez.

2. CDDP-1137 (1993)
Diseño: Modesto García.

3. CDDP-1151 (1995)
Diseño: ---.

4. CDDP-1181 (1998)
Diseño: ---.

5. CDDP-1199 (1999)
Foto: Juan René Palacios.

6. CDDP-1222 (2001)
Diseño: Modesto García.

7. CDDP-1226 (2002)
Foto: ---.

8. CDDP-1239 (2003)
Diseño: Iania Velasco.

9. CDDP-1270 (2004)
Acuarela: Rubén Iglesias.

10. CDDP-1348 (2007)
Foto: Iania Velasco.

11. CDDP-1400 (2008)
Foto: ---.

12. CDDP-1401 (2009)
Foto: Nelson Cárdenas.

13. CDDP-1583 (2013)
Diseño: ---.

14. CD-1295 (2014)
Foto: Iania Velasco.

15. CDDP-1679 (2015)
Caricatura: ---.

16. CDDP-1741 (2016)
Foto: Sandy.

17. CD-1399 (2017)
Caricatura: ---.

Las evidencias organológicas se encuentran en seis de las diecisiete carátulas estudiadas (Ilustraciones 5, 6, 7, 12, 15 y 17). En la mayoría de los casos aprecio una representación visual de la guitarra como el instrumento acompañante del cantautor, relaciones intrínsecas entre *Virulo* y el artefacto sonoro como vehículo principal de sus discursos músico-humorísticos. En el caso particular de las ilustraciones 7 y 12, también observo elementos de microfonía propios de la familia de electrófonos. Ello coincide que, para su elaboración, ambas ilustraciones asumen fotografías que documentan los espectáculos en vivo grabados en dichos soportes documentales.

En contraste con ello, en varias portadas con evidencias organológicas se asumen representaciones visuales asociadas a una tradición cubana de caricaturas: una pequeña viñeta del cantautor en blanco y negro (Ilustración 5), un diseño gráfico de *Virulo* en vuelo con la guitarra sobre el hombro derecho (Ilustración 7), así como un mismo dibujo del artista a color como si estuviera en un acto de performance (Ilustraciones 15 y 17). Desde pequeño, Alejandro García Villalón pudo conocer del cine cubano de animación mediante su padre, Modesto García, director de animados en el Departamento de Trucaje del Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas ICAIC (Pérez, 2010). La relación simbiótica entre ambos creadores se constata en los créditos de *O.V.N.I.* (Ilustración 2) y *Génesis Según Virulo* (Ilustración 6), donde a Modesto se le atribuye la ilustración de ambas portadas.

Las evidencias musicológicas se aprecian en ocho de las diecisiete portadas abordadas en esta investigación (Ilustraciones 5, 6, 7, 12, 13, 15, 16 y 17). Como generalidad, éstas aluden a las prácticas musicales del propio cantautor. Entonces, permiten un abordaje preliminar de aspectos generales sobre las experiencias del sujeto-creador: técnicas de ejecución del instrumento musical (Ilustraciones 5, 7, 15 y 17), su contemplación y/o escucha (Ilustraciones 6 y 16), la conformación de dúos ocasionales (Ilustraciones 7 y 16), así como la inclusión de las tecnologías de audio en sus performances (Ilustraciones 7 y 12). Un caso relevante constituye la ilustración 13, donde se incluye el subtítulo "Ópera Satírica Musical", mismo que nos acerca al modo en que *Virulo* conceptualiza y asume a su grabación *Welcome Colón* (Ilustración 13).

En las portadas estudiadas predominan las evidencias antropológicas, con lo cual corroboro la centralidad que posee la figura y autoconciencia del cantautor en su labor performativa. Para ello, las técnicas más utilizadas son los fotomontajes (Ilustraciones 1, 7, 13 y 14), las fotografías documentales (Ilustraciones 5, 11, 12 y 16), exponentes variados del diseño gráfico (Ilustraciones 3, 4, 6, 8 y 9), así como

las caricaturas (Ilustraciones 15 y 17). Dos excepciones a esa propuesta visual de índole antropocéntrica son *O.V.N.I.* (Ilustración 2) y *El mundo está nuevecito* (Ilustración 10). En la primera, con un dibujo a color se recrea un espacio ficcional donde existen los extraterrestres; mientras que en el segundo caso se asume la fotografía de una luna nueva como símbolo astrológico del nacimiento. Debo señalar que, al menos tres de estas carátulas fueron diseñadas por Iania Velasco Montante (Ilustraciones 8, 10 y 14), cineasta y esposa de Alejandro García Villalón (Pérez, 2010).

Dentro de los exponentes iconográficos abordados, las evidencias teológico-filosóficas aluden al pensamiento estético y musical del artista (Ilustraciones 1, 2, 9, 10, 12, 15 y 16). La mayoría de las veces, éstas se asocian a los discursos músico-textuales escuchados en las propias grabaciones. Esto también corrobora una congruencia entre lo dicho en sonidos y lo visto en las portadas (Ilustraciones 3, 6, 8, 13, 14 y 17), situación que contribuye a una apropiación de estos *Compac Disc* como objetos integrales pendientes de su audiovisión. Con todas estas evidencias, puedo aseverar que *Virulo* asume la visualidad corpórea para cuestionar las relaciones significativas entre sí mismo y el mundo tangible e intangible que lo condiciona, de forma práctica e intrapersonal.

En atención a sus particularidades informativas, Roubina (2010) explica que las evidencias iconográficas de la música tienen diferentes valías o carácter: probatorio, complementario o específico. Éstos son otorgados por el investigador en relación con datos preexistentes sobre el cantautor, recabados a lo largo de tres años de estudios sobre sus performances (Suárez, 2018). Para ello, recurro a una contrastación de dichas portadas con fuentes secundarias de información como notas de prensa y entrevistas que dan cuenta de su quehacer creativo. Entonces, dichas carátulas pasan a ser el centro de un mecanismo de construcción informativa que trasciende su gestión documental. Este proceso permite profundizar en sus valores extrínsecos para investigaciones con orientación iconográfica.

Al asumir dichas consideraciones metodológicas, defino el carácter probatorio de siete portadas sistematizadas (Ilustraciones 5, 6, 7, 12, 15, 16 y 17). Éstas son pruebas fehacientes de las prácticas musicales de *Virulo*, en tanto dan cuenta de su existencia en el espacio de la cultura germinal, así como su inserción en espacios creativos donde convergen música y humor. Otras siete carátulas poseen carácter complementario (Ilustraciones 1, 2 3, 9, 11, 13 y 14). En este caso, éstas coinciden con informaciones fiables sobre el sujeto estudiado, pero poseen detalles visuales que deben precisarse mediante una síntesis iconológica posterior. A su vez, tres portadas tienen carácter específico (Ilustraciones 4, 8 y 10), puesto

que incluyen motivos artísticos que son difíciles de esclarecer y relacionar sin una profundización en la biografía sonora de Alejandro García Villalón.

Como último paso de su sistematización, Roubina (2010) propone asignar un determinado grado de confiabilidad a las evidencias iconográficas estudiadas: sea alto, medio o bajo. Para ello, me atengo a las relaciones sinérgicas entre el investigador como sujeto cognoscente y las portadas como objeto de conocimiento. Ambos constituyen procesos complejos de aprehensión, que generan nuevos conocimientos y correlaciones sobre *Virulo*, sus representaciones visuales y expresiones performativas. Bajo ese tenor, doce carátulas poseen un alto grado de confiabilidad (Ilustraciones 1, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16 y 17), cuatro tienen un grado medio (Ilustraciones 2, 3, 4 y 8), mientras que sólo una portada tiene un bajo grado (Ilustración 10). En este último caso, casi no existen elementos figurativos en la representación, coyuntura que limita un acercamiento visual a dicha grabación sonora.

Iconología de lo corpóreo y el humor

Al extrapolar los presupuestos teóricos de Panofsky (1987), puedo apreciar tres niveles de significación de la corporalidad en las portadas de las grabaciones sonoras comerciales (1992-2017) de Alejandro García Villalón. El nivel primario o natural es accesible mediante una descripción pre-iconográfica de las fuentes documentales, basada en la identificación de los motivos artísticos representados y la enunciación de sus cualidades expresivas. Por su parte, el análisis iconográfico de las carátulas conduce a un nivel secundario o convencional de interpretación, donde se relacionan los motivos artísticos en composiciones visuales que exponen temas y/o conceptos performáticos del cantautor. Además, una interpretación iconológica de dichas representaciones permite acceder al último nivel de significación, intrínseco o de contenido, como puerta de paso a los valores simbólicos y performativos de *Virulo* en relación con sus contextos germinales.

Para una iconología de lo corpóreo en el corpus iconográfico sistematizado, seleccioné sólo siete de las diecisiete portadas (Ilustraciones 1, 5, 8, 11, 12, 14 y 16). En general, los criterios de la muestra radican en la convergencia de evidencias antropológicas y teológico-filosóficas, el carácter probatorio o complementario de las mismas, así como su alto grado de confiabilidad. En cada caso, acudo a mi experiencia práctica y de familiaridad con respecto a las composiciones performativas del sujeto-creador, así como de los contenidos discursivos presentes en sus grabaciones. De igual modo, apelo a conocimientos previos sobre el artista y la cercanía con temas y conceptos abordados en cada uno sus performances. Como generali-

dad, relaciono los datos iconográficos con tendencias humorísticas manifiestas en *Virulo*, mismas que condicionan su corporalidad.

En la portada de *Virulencia modulada* (Ilustración 1) aprecio líneas curvas y finas que tienden a la verticalidad, en busca de una exaltación divina de los elementos visuales. Existe una excepción en aquellas pocas líneas horizontales que se relacionan con la cuna, lo cual indica reposo y equilibrio. En esta carátula prevalecen las formas regulares que tienen al naturalismo, para lograr una composición con volumen tridimensional. Para su factura, se emplearon colores primarios, amarillo en esencia, así como una textura visual y efecto sepia que suaviza la representación con alusiones a una expresividad añeja. Los motivos artísticos centrales son una cigüeña con pañuelo y un bebé, donde se ha insertado el rostro de Alejandro García. El ave está inclinada sobre el pequeño en señal de familiaridad y cercanía, mientras que éste sonríe al espectador, como símbolo de complacencia y beneplácito.

De esta forma, acudimos a la primera grabación sonora del cantautor después de su establecimiento permanente en México. Ello lo llevó a un renacer artístico en otro territorio nacional diferente al natal, donde comenzó a trabajar en la conducción del programa *Virulencia modulada* para Televisión Azteca (Puyol, 2007). El contenido de la grabación sonora es una selección representativa del repertorio trabajado por *Virulo* junto al Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba en los años ochenta del siglo XX. Estas composiciones performativas sólo quedaron documentadas en pocos soportes audiovisuales (Suárez, Pérez y Barreiro, 2019). Sin dudas, la portada alude a un nuevo comienzo en la vida del artista; donde la cigüeña puede representar a la nación cubana que lo entrega al mundo, mientras que el bebé es el propio cantautor que arriba, con aceptación, a una nueva realidad social. Entonces, el cuerpo del infante se torna un mediador sarcástico de la realidad vivida por *Virulo*, donde no existe oposición entre lo visual representado y lo que se da a entender en sus discursos músico-humorísticos.

Por su parte, en la portada de *Il medio castrato* (Ilustración 5) se utiliza una fotografía en blanco y negro de *Virulo*, con un ángulo cercano al cenital. Ello da la sensación de un cantautor empequeñecido, con marcadas líneas finas y curvas que bosquejan cada uno de los detalles de la figura central. Si bien el fondo se pierde entre los arbustos y el suelo, un primer plano del rostro del artista confirma el volumen tridimensional de la composición visual. En su totalidad, prevalece la textura táctil condicionada por el carácter documental de la representación; con colores primarios que suavizan su apropiación. El motivo artístico fundamental es la captura *infraganti* del sujeto-creador, en medio de una llamada de atención por al-

guna acción realizada de forma previa. Además, destaco la viñeta caricaturizada de Alejandro García en el cuadrante superior derecho, inserta en la O de su nombre artístico. Con este detalle, se alude a la técnica de ejecución y formato instrumental de un repertorio musical cercano a la canción trovadoresca, de la cual *Virulo* es cultor.

En este caso, la representación corpórea simula la posible inocencia, ingenuidad e inexperiencia del sujeto fotografiado, en cierta disonancia con los argumentos músico-textuales de la grabación. De forma creativa, la primera parte del documento sonoro refiere a una supuesta novela escrita por Julio Verne y Emilio Salgari en forma de diario de viaje, donde narran la historia de dos aristócratas londinenses que descubren el refrigerador y el aire acondicionado en su búsqueda del Polo Norte. Sin embargo, el tema central se desarrolla en la segunda parte de ésta, donde se constatan las últimas aventuras de Konstantín von Sauerkraut, *álter ego* del cantautor. Este disco compacto funciona como colofón a una trilogía integrada por dos discos previos (Valdés, 2014a): *Sexo, luego existo* (Ilustración 3) y *La soprano estreñida* (Ilustración 4). Bajo ese tenor, el cuerpo del artista constituye una barrera irónica para entender lo performado. Sí bien existe una oposición entre lo dicho en música y la representación visual, también puedo aseverar que no hay un blanco explícito para la crítica, ni hostilidad en las evidencias iconográficas.

En la portada de *Furioso cantar de gestos* (Ilustración 8) confluyen elementos figurativos donde resalta el color rojo, así como las líneas finas y curvas, que permiten una textura visual poco acabada desde el punto de vista gráfico. Los volúmenes que predominan son bidimensionales, pues el fondo negro provoca una pérdida de la perspectiva visual, así como causa que la mirada se ajuste a los ásperos círculos rojos del centro de la composición. Los motivos artísticos de ésta son a veces difusos, pero identifico un revolver plateado cubierto con gotas y derrames de sangre. Además, aparece una mano con gesto provocativo en el cuadrante inferior derecho de la composición, mismo que interpela con su representación naturalista. Las tipografías utilizadas en esta carátula aluden a varios de los textos enviados por asesinos en serie a periódicos norteamericanos, al resguardar sus crímenes sin resolver bajo el anonimato de mensajes redactados con recortes de letras.

Este disco está dedicado a Alfredo Carol, trovador contemporáneo a *Virulo* que murió de forma azarosa en su juventud (Puyol, 2007). De modo irónico, el artista remite a características cubanas del hablar castellano, a las violaciones a las que están expuestas las féminas, al despecho amoroso de hombres y mujeres, a los piropos que insultan a estas últimas, a las personalidades autodestructivas, al lugar social de los sadomasoquistas, así como al desarme mundial que debe enarbolar la

ONU. Con un solo gesto, Alejandro García Villalón sintetiza su sentir hacia estas disímiles expresiones reales de violencia humana: ¡jódete! o *¡fuck you!* La representación de la mano es el único indicio de lo corpóreo en esta portada, pero lo suficiente precisa para que no pase desapercibida. Ésta remata el título de la grabación sonora como si se trata de su punto final, en plena consonancia con el cambio social demandado por el cantautor. El humor negro y grotesco es una marca identitaria en esta carátula, lo cual armoniza con sus contenidos músico-textuales.

Una vez más, en *Comes y te vas* (Ilustración 11) se asume una foto como base de la composición visual. La mirada del cantautor en un primer plano cerrado ocupa toda la representación, donde prevalecen las líneas curvas que tienden a la verticalidad. Una luz artificial proviene del lado superior derecho, que permite apreciar los colores primarios de la forma natural. De igual modo, facilita una apropiación tridimensional de la misma, elemento que se clarifica con los contornos de los espejuelos sobre la nariz de *Virulo*. Como generalidad, la textura representada es táctil y áspera, puesto que la mirada inquisitorial del artista cuestiona algún elemento no comprendido desde lo visual. El cantautor es el centro discursivo en esta carátula, lo cual queda claro en la composición. Sin embargo, busca interpelar al escucha, haciéndolo consciente de un conocimiento previo y experiencia sociocultural que comparten.

En dicha grabación sonora, Alejandro García discursa sobre sus propias reacciones e impresiones ante la cultura y pueblo mexicanos. A su llegada, se encuentra con diferencias sustanciales en expresiones determinadas, que lo conducen a repensar su estatus como extranjero (Dalbem, 2008). Para ello, alude al chile habanero, la torta cubana, el mole poblano, la charrería, los corridos de los narcos, las implicaciones de la novela mexicana en un sector poblacional específico, así como a la política nacional. Sin embargo, son trascendentales algunos elementos performáticos sobre las relaciones bilaterales entre Cuba y México, marcadas por la injerencia extraterritorial de Estados Unidos en momentos históricos puntuales. A la luz de lo anterior, lo corpóreo alude a una personalidad intelectual y expectante, que desafía la realidad social desde su performatividad. En esta portada, la representación visual y actitud del artista la asumo como vehículo paródico para un cuestionamiento de sus contextos y experiencias vividas, idea reforzada por el título.

También, en *El último que ríe es el que piensa más lento* (Ilustración 12) se utiliza una fotografía del cantautor como base de la composición visual. En un plano semicerrado convergen colores primarios con líneas curvas y finas, que tienen a la

verticalidad. A partir del torso, se captura la parte superior de *Virulo* con formas regulares y naturales que atienden un volumen tridimensional. Texturas táctiles, suaves y blandas confluyen en un solo motivo artístico de índole figurativo: el sujeto-creador como centro de su propio discurso performativo. Entonces, destaco la luz frontal que irradia sobre la cabellera del artista, su rostro, camisa blanca y detalles de los lentes colgados en su cuello. Además, con dicha iluminación aprecio algunos detalles del micrófono que cubre una parcialidad del rostro y que, en su conjunto, conduce a jerarquizar el plano del cantautor retratado con respecto al fondo neutro de color negro.

Desde el rostro del artista, como símbolo de lo corpóreo, se busca sintetizar lo dicho en música y texto a lo largo de la grabación sonora. De forma irónica, ésta contiene discursos que aluden a las cosas que pasan en varias naciones latinoamericanas: carencia de inteligencia para gobernar un país; implementación de cambios sociales para que no cambie nada en la realidad; competencia entre el Estado corrupto y la delincuencia para robarle al pueblo; afirmaciones de inocencia cuando se borra la memoria histórica; así como la radicalización de algunos religiosos como figuras de salvación. En la carátula, el cantautor se muestra sorprendido, conmocionado, incrédulo y desilusionado por todas estas situaciones ridículas, incómodas e inesperadas, que le causa vergüenza, frustración, desconfianza y desaprobación. Entonces, su fisonomía constituye un gesto irónico, que puedo interpretar desde las bivalencias de la vida cotidiana que son impuestas por elementos externos a su persona.

La portada de *El bueno, el malo y el cubano* (Ilustración 14) asume la técnica de fotomontaje para distribuir la representación en cuatro secciones delimitadas por líneas finas y rectas. Cada uno de estos cuadrantes contienen fotografías del cantautor, como si fuera procesado por algún delito cometido, donde prevalecen líneas curvas que rematan su aspecto natural y figurativo. Para el fondo de las partes utilizaron colores secundarios, en contraste con los colores primarios del propio artista y la escala de medición que queda comprendida en un plano intermedio. En la composición prevalece el volumen bidimensional, con una pérdida de la perspectiva que provoca un empaste entre *Virulo* y los fondos. Esto remata la apreciación de una textura visual y áspera constituida por motivos artísticos, gestos y peinados, que pueden representar diferentes rasgos de la personalidad del cantautor.

En esta grabación sonora, *Virulo* discursa sobre varios aspectos históricos, sociales y culturales presentes en la realidad cubana posterior a los años noventa del siglo XX. El cantautor cuestiona la infraestructura vial y deterioro de los inmuebles

habaneros, la contaminación ambiental en ríos capitalinos, la migración por motivos económicos, la llegada de remesas de familiares residentes en el extranjero, así como las relaciones bilaterales de Cuba con Venezuela. México y Tanzania. Desde lo corpóreo visual, Alejandro García da un paso atrás y retorna a una década anterior, los ochenta, donde los medios cubanos de difusión se mantuvieron al margen del quehacer de los humoristas escénicos que ejercieron la crítica social (Prieto, 2015). Es ahí cuando el cuerpo representado constituye una herramienta de continuidad histórica y experiencial del artista que reconoce, de modo irónico, su accionar y autocensura por sus performances. Entonces, lo corpóreo se convierte en el medio idóneo para enfrentar una realidad agreste a su propio quehacer autoral.

Como remate, en *Juegos Sinfoniquísimos* (Ilustración 16) tenemos una fotografía documental en ángulo contrapicado como fundamento compositivo de la portada. Aprecio a *Virulo* junto a Ernesto Acher al centro, iluminados por un cenital que los separa del fondo neutro. La primacía de colores primarios, líneas curvas y finas, así como las formas regulares, aluden a una captura fiel de lo representado. En los elementos figurativos predominan los volúmenes tridimensionales, lo cual contribuye al logro de texturas táctiles y suaves que acortan las distancia entre el objeto visual y el espectador. Los motivos artísticos tienen su eje central en la corporalidad y existencia de ambos artistas, quienes son retratados en pleno acto del performance en vivo.

Estos dos músicos y humoristas entrecruzan sus caminos creativos individuales para crear un único espectáculo sonoro marcado por aspectos lúdicos de la multiculturalidad (Valdés, 2014b). De modo general, los discursos contenidos se basan en una mezcla de elementos propios de la música occidental de tradición europea de los siglos XVIII y XIX, con géneros de las músicas populares latinoamericanas. Además, también abordan formas musicales tradicionales de otras culturas, como son la judía, la anglosajona y la húngara. Bajo esa tesitura, los cuerpos de Alejandro García y Acher se asumen como expectantes de una nueva realidad sonora, que construyen con ingenio y parodia. Sus expresiones pacientes, atentas y observantes, sintetizan la alegría de un juego musical que reconozco en sus rostros, gestos y corporalidad, conducidos por el placer de la escucha que ellos mismos generan.

Conclusiones

Como pude apreciar, en las portadas de las grabaciones sonoras comerciales (1992-2017) de Alejandro García Villalón predominan las iconografías mu-

sicales de índole antropológico y teológico-filosófico. Esto aluden a la centralidad que adquiere lo corpóreo en los discursos documentados del cantautor cubano-mexicano. Si bien encontré evidencias organológicas y musicológicas, éstas son menores en cantidad, calidad y variedad visual. En su conjunto, prevalece un carácter probatorio y alto grado de confiabilidad en el corpus sistematizado con la aplicación de Roubina (2010). Esto confirma que sus bienes integrantes pueden ser asumidos como exponentes de la iconografía personal de *Virulo*. Además, en armonía con Auslander (2006), también se convierten en fuentes primarias de información para disímiles investigaciones relacionadas con sus performances músico-humorísticos.

El método de interpretación iconológica de Panofsky (1987) me permitió profundizar en los elementos visuales y cualidades expresivas de los motivos artísticos sistematizados, para así identificar e interpretar los posibles vínculos entre las representaciones iconográficas del cuerpo y los contenidos sonoros de las grabaciones. En una búsqueda por responder algunas preguntas sobre dichas relaciones, asumo como episteme al eje cognitivo-conductual de la semiótica musical propuesto por Hernández (2012). Con estos presupuestos teórico-metodológicos, concluyo que lo corpóreo se relaciona con expresiones particularizadas de ironías y parodias. Casi siempre, manos, gestos, torsos y rostros nos acercan a las composiciones performativas o le agregan valores visuales a una apropiación sonora que prevalece. Entonces, estas evidencias iconográficas constituyen exponentes visuales de los performances de Alejandro García Villalón *Virulo*, en correspondencia con los contextos históricos, sociales y culturales donde se ha desarrollado como creador.

Referencias

Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. En *Performance Art Journal*, vol. 28, no. 3, pp. 01-10.

Dalbem, C. (2012). *Comes y te vas: performance y performatividad en la obra de Alejandro García Villalón Virulo*. Ponencia presentada en el *8vo Encontro Internacional de Música e Mídia*, Universidade de São Paulo, 19 al 21 de setembro.

Hernández, Ó. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7, no. 1, enero-junio, pp. 39-77.

Panofsky, E (1987). *El significado en las artes visuales*, 4ta reimp. Madrid: Alianza Forma.

Pérez, A. (2010). Alejandro García *Virulo*: "Los humoristas somos gente seria". En *Cubadebate.cu*, Columna "Con 2 que se quieran", 09 de junio. Consultado el 19 de junio de 2021 en http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/

Prieto, Y. (2015). El bueno, el malo, el norteamericano y el cubano: siempre Virulo. En *Cuba Contemporánea*, 22 de septiembre. Consultado el 21 de junio de 2021 en http://historico.cubainformacion.tv/index.php/cultura/64710-el-bueno-el-malo-el-norteamericano-y-el-cubano-siempre-virulo

Puyol, J. (2007). Hablo en serio y los demás se ríen. En *La Jiribilla*, vol. V, no. 302, 17-23 de febrero. Consultado el 21 de junio de 2021 en http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n302_02/302_10.html

Rice, T. (2010). Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía. En J. Martín y C. Villar-Taboada (coords.), *Los últimos diez años de la investigación musical*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 91-126.

Rodríguez, J. y Aguaded, J. (2013). Propuesta metodológica para el análisis del vídeo musical. En *Quaderns del CAC*, vol. XVI, no. 39, julio, pp. 63-70.

Roubina, E. (2010). *¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical*. Ponencia presentada en el *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 8 al 10 de novembro.

Ruíz-Trejo, E. (2012). *Sonamos pese a todo, el humor en la música latinoamericana. Análisis comparativo de los casos: Les Luthiers, Chava Flores y Virulo*. Tesis presentada en opción al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.

Suárez, P. (2018). *Análisis del "Génesis Según Virulo" (2001) del cantautor cubano-mexica-*

no Alejandro García Villalón. Tesis presentada en opción al grado de Maestro en Artes, División de Arquitectura, Arte y Diseño, Universidad de Guanajuato.

Suárez, P., Pérez, A. y Barreiro, J. (2019). Momentos sociológicos en el performance musical "El humor en estos tiempos da cólera" (ca. 1986) de Alejandro García Villalón *Virulo*. En *De Raíz Diversa*, vol. 6, no. 11, enero-julio, pp. 79-103.

Valdés, A. (2014a). Alejandro García *Virulo*, Premio Nacional del Humor 2014. En *Granma.cu*, 17 de junio. Consultado el 21 de junio de 2021 en http://www.granma.cu/cultura/2014-06-17/alejandro-garcia-virulo-premio-nacional-del-humor-2014

Valdés, A. (2014b). El humor cubano es especial. En *Granma.cu*, 27 de junio. Consultado el 21 de junio de 2021 en http://www.granma.cu/cultura/2014-06-27/el-humor-cubano-es-especial

Storytelling nas capas de discos de Charles Aznavour*

Roberto Bispo dos Santos,
Heloísa de Araújo Duarte Valente - UNIP

A maneira de narrar/contar história faz do *Storytelling* é uma habilidade que atua no imaginário, sentidos, sentimentos e sensações dos apreciadores. Por meio desta narrativa interdisciplinar estão presentes os elementos na composição das capas de discos, a identidade visual, a relação do cenário, figurino, o tema das canções e a produção gráfica no conceito de fusão das imagens e a embalagem/ *marketing* do produto. O motivo da escolha deste referencial cantor, letrista e ator é a sua representatividade, como o embaixador/expoente da canção francesa no nosso país. Aznavour (1924-2018) construiu uma carreira de 70 anos, com mais de 1.400 canções escritas e participação em mais de 60 filmes. A partir da leitura de imagens (composição) e narrativas sonoras (conte, materializar, busca-se: 1) entender como as capas de discos de Aznavour constroem o imaginário dos seus fãs e ouvintes, algumas delas adotadas por cantores brasileiros (Altemar Dutra, Agnaldo Timóteo, Martinho da Vila, entre outros) que o interpretam; 2) a partir da arte gráfica, encontrar elementos de memória ligados à influência da cultura francesa engendrada pelo mercado fonográfico brasileiro; a memória (cultural) que as capas de disco carregam.

O objetivo principal do texto é estabelecer os elementos de uma memória posta pela cultura midiática, a partir da análise das capas, a comunicação - que demanda uma abordagem interdisciplinaridade envolvendo estudos sobre cultura e design: como é contata a história pela construção da imagem (imaginário), a utilização das cores, relacionada com o repertório das canções.

* Este trabalho é resultado parcial de projeto de pesquisa de mestrado, A comunicação visual nas capas de disco de Charles Aznavour e faz parte do projeto de pesquisa *Sous le ciel de Paris*. Financiado pela FAPESP (processo 2018/11766-8)

"Ser uma pessoa é ter uma história para contar"

1. Introdução

Podemos nos referir ao *Storytelling* como um conceito amplo. Em seu livro "*Storytelling Histórias que deixam marcas*" 2021, Adilson Xavier relata que não gosta de definições, não tem um ponto de vista claro, sim três: Definição Pragmática onde "*Storytelling é a tecnarte de elaborar e encadear cenas, dando-lhes um sentido envolvente que capte a atenção das pessoas e enseje a assimilação de uma ideia central.";* Definição Pictórica *"Storytelling é a tecnarte de moldar e juntar as peças de um quebra-cabeça, formando um quadro memorável"* e Definição Poética *"Storytelling é tecnarte de empilhar tijolos narrativos, construindo monumentos imaginários repletos de significado."* A palavra tecnarte (técnica com arte) aparece nas três definições.

Adilson Xavier (2007) menciona o espanhol Antonio Nuñez, que em sua obra *"¡Seja mejor que lo cuentes!"*, traz o *Storytelling* como *"uma ferramenta de comunicação estruturada em uma sequência de acontecimentos que apelam a nossos sentidos e emoções".*

O presente estudo justifica-se à medida que há poucas pesquisas a respeito, trata de uma proposta interdisciplinar que atua no eixo de produção cultural e *design*, propiciando um treinamento ao olhar do educando, amantes da arte, fotógrafos, músicos, *designers*, produtores audiovisuais e fãs da canção francesa a entender como são concebidos os projetos discográficos. Dessa maneira, apresenta contribuições para refletir, estudar outros temas de pesquisa de natureza similar. No que diz respeito aos estudos acadêmicos, trata-se da construção de material que contribuirá para o profissional como guia de análise de imagem no eixo da comunicação visual.

A interpretação da leitura de imagens encontradas nas capas (concepção esta que faz parte do projeto artístico, estético e comercial do artista) de Charles Aznavour levantará hipóteses de reflexões e debates sobre qual foi o processo para a construção do *layout*, *storytelling*, elementos da linguagem visual, técnicas, produção, meios de impressão, objetivos, a mensagem a ser passada, contexto cultural e social, os meios de gravação, mídia, a questão da embalagem e produto.

2. Discos

A música propagada pelo som torna-se em materialidade quando há um processo de gravação, ou seja, registrando (mutação) o momento sonoro e sua ambiência em objeto físico permitindo que sua reprodução possa acontecer em qualquer lugar do mundo.

> O surgimento do vinil foi precedido por mais de meio século de história da gravação. Nesse tempo, a duração de um disco ficou restrita a apenas três minutos, e definiu a música popular em todas as suas variantes. Durante o período, surgiram também o primeiro álbum e a arte de sua embalagem, que de início era uma coleção de quatro ou cinco *singles* gravados dos dois lados, unidos como um álbum de fotografias' (EVANS, 2016, p.7).

No livro "*Vinil a arte de fazer discos*", 2016, p.14, Mike Evans menciona que as coleções (capas lisas) de 78 rpm são lançadas na década de 1930, somente um intérprete ou tipo de música, no caso de música clássica extensa são divididos em discos, vendidas como álbuns. Em 1940 (auge do *boggie-woggie*) surge a arte das capas de discos, um recém-contratado da Columbia, Alex Steinweiss, negociou com a empresa a lançar um álbum com oito *medley* de duas canções cada, chamado *Smash Song Hits by* Rodgers & Hart, "com uma capa ilustrada e comentários sobre a música no interior e no verso"

O desenhista Jim Flora com se estilo bem-humorado e alegre trabalhou com o pioneiro designer Alex Steinweiss na Columbia Records. A arte para esse conjunto de discos de 78 rpm de Loius Armstrong, (relançamento em 1947 de oito de seus clássicos com o *Hot Five* gravados entre 1925 e 1928).

Nesta década de 1940 as vendas de discos dispararam onde no mercado era encontrado vários álbuns de líderes de *big bands* (Benny Goodman e Woody Hermnan), astros do jazz (Louis Armstrong) e cantores de moda (*Bing Crosby* e Frank Sinatra), temáticos como *boogie-woogie* e musicais da *Broadway*, músicas clássicas como os mais requisitados.

Com a chegada do *long-playing record (LP) de microssulco,* em 1948, muitas coleções de 78 rpm foram relançadas completas em *LP*. Um disco de 10 polegadas possui quatro a cinco *singles* ocupando os dois lados. As primeiras artes das capas dos álbuns de 78 rpm foram realizadas pelos artistas Alex Steinweiss, Jim Flora e Bob Jones, são os pioneiros e base de inspirações e inovações. *"A coleção de Frank Sinatra The Voice of Frank Sinatra de 1946, tornou-se o primeiro lançamento popular em long-play de vinil quando a Columbia fez seu lançamento após a adoção do LP em 1948".* (EVANS, 2016, p. 17).

Situações marcantes na década de 1960[1], consideradas pelos autores Chico Homem de Melo (2018), João de Souza Leite, André Stolarski e Jorge Cauê Rodrigues, muito embora os discos tenham praticamente caído em desuso, vale registrar que eles marcaram um tipo de cultura no cinema, por exemplo, vale citar os filmes retratando a paixão pelo *bolachão*, por exemplo, Alta Fidelidade[2]: Rob Gordon (John Cusack) é o dono de uma loja de música à beira da falência, que apenas vende discos em vinil. Pelas perdas no amor e uma enciclopédia ambulante sobre música, os caminhos da vida terminam por levá-lo a analisar suas escolhas e prioridades.

Cenas interessantes e cômicas a serem analisadas no filme é como o vendedor discute o gosto musical de seus clientes e acaba não vendendo os discos, os cuidados com esta mídia, enrola a venda da banda *Beefheart* importado da França pedindo para o cliente retornar semanalmente.

Apesar do crescimento do consumo de música por streaming, é fato que o formato disco voltou, no *site* da Polysom[3] diz que a fábrica foi reativada em 2009, havia 42 fábricas de vinil no mundo. Segundo a fonte, hoje são mais de 65 e a produção passa de 50 milhões de unidades/ano. "A capacidade da fábrica é de produzir cerca de 30.000 discos por mês". João Augusto, dono fábrica de vinil Polysom, 2008.

Com o olhar voltado para esse crescimento, a Polysom[4] venceu inúmeras barreiras para produzir discos de comprovada qualidade e foi, durante 8 anos, a única fábrica de vinil de toda a América Latina e ressurgiu com outro sonho analógico: a fita cassete.

---

1 **1960:** Rádio Transistorizado • Bossa Nova • *Rock'N'Roll* • Cinema Novo • **1961:** Arte *Pop* • **1962:** Primeiro disco do *Beatles* • Abstracionismo Geométrico Norte-Americano, de Reidy e Bruble Mark • **1963:** Primeiro disco dos *Rolling Stones* • *Blowin'in the Wind*, de Bob Dylan • Fita Cassete • **1964:** Celi Campelo no topo do rock nacional • **1965:** TV Record: *O fino da bossa*; MPB com Elis Regina e Jair Rodrigues • Jovem Guarda, *Rock* com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa • Música de protesto no *show Opinião* • **1966:** II Festival de Música Popular da Record: *A Banda*, de Chico Buarque; *Disparada*, de Geraldo André • **1967:** *SGT. Pepper's Lonely Hearts Club Band* disco dos Beatles • III Festival da Record: Ponteiro: *Ponteiro*, de Edu Lobo e Capinam; *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil; *Roda Viva*, de Chico Buarque; *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso • **1968:** III Festival da Globo: *Sabiá,* de Tom Jobim & Chico Buarque; *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*, de Geraldo André; *É Proibido Proibir* de Caetano Veloso, Fim da Jovem Guarda • Tropicalismo. • **1969:** Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Edu Lobo exilados • Alguns acontecimentos apontados em Melo (2018).

2 **Alta Fidelidade**. Stephen Frears. EUA, 2000.

3 Consulta em 28 jun. 2021

4 Dados encontrados no *site* institucional, acesso em 29 jun. 2021.

Em uma vista mais recente, 2017, a Prime Vídeo (*Amazon*) lançou a série *Jean-Claude Van Johson* onde Jean-Claude Van Damme conta a história de si mesmo, o enredo inaugura o ator aposentado / espião internacional sai da aposentadoria para tentar ter uma chance com a cabeleireira e braço direito Vanessa que muito o ajudou em produções passadas. (ATENCIO, Peter. *Amazon Studios*, 2017).

O recorte que ressalta a força e a volta do vinil com teor de maior degustação onde no último capítulo da primeira temporada Jaime da agência *Morris* na sua belíssima casa aconchegante em um plano de *close* sobre sua mão e a coleção de vinil, escolhe e coloca no toca-discos criando uma ambientação com sua bebida até a chegada de Van Damme.

Na dramaturgia brasileira encontramos um belíssimo filme: Durval Discos (2002) que retrata um contexto histórico da década de 1970 onde há lembrança a Copa do México, no início do filme norteia em plano sequencial (sem cortes) a Rua Teodoro Sampaio, no bairro de Pinheiros (São Paulo), repleta de comércios direcionados aos músicos e amantes, revelando o elenco do filme, torna-se mais apaixonante quando foi revelado o making off, por trás dos bastidores, a composição das cenas, escolha dos atores, entrevistas, as casas onde foram conduzido o enredo, a duração do filme.

O cabeludo e simpático Durval (Ary França) dono da loja Durval Discos[5] no mesmo local que mora com sua mãe sua mãe Carmita (Etty Fraser) há muitos anos, amante do vinil defendendo as qualidades: como vida útil, lados A e B, capas e encartes enormes para um cliente e reluta a nova tecnologia do CD. Para ajudar sua mãe no trabalho de casa Durval decide contratar uma empregada. O baixo salário acaba atraindo Célia (Letícia Sabatella), uma estranha candidata que chega junto com Kiki (Isabela Guasco), uma pequena garota. Após alguns dias de trabalho Célia simplesmente desaparece, deixando Kiki e um bilhete avisando que voltaria para buscá-la dentro de três dias. Durval e Carmita ficam surpresos com tal atitude, mas acabam cuidando da garota. Até que, ao assistir o telejornal, mãe e filho ficam cientes da realidade em torno de Célia e Kiki.

No filme brasileiro Aquarius[6], Clara uma viúva de 65 anos jornalista aposentada, especializada em crítica musical, defende seu apartamento, onde vive e viveu a vida toda, de uma construtora que comprou todos os apartamentos e pretende demolir o edifício Aquarius e dar lugar a um grande empreendimento.

5 **Durval Discos**. Direção de Anna Muylaert. Brasil, 2002

6 **Aquarius**. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil. Produtora: Emilie Lesclaux.

Clara guarda grandes lembranças do local recebe uma grande proposta da construtora, mas recusa sofrendo conflitos familiares, ela tem uma grande coleção de discos de vinil e não abre mão com as tendências de novas tecnologias sonoras. Estes exemplos reiteram que a cultura do disco ainda se mantém não apenas como forma de consumo, mas também como elemento de construção do imaginário.

3. Charles Aznavour

O motivo da escolha deste cantor foi a representatividade como o embaixador da canção francesa como já mencionado no projeto "*Sous le ciel de Paris*: A canção francesa, no Brasil"[7].Conforme destaca a página do cantor, na internet:

> A França como um novo lar. Charles Aznavour nasceu em 22 de maio de 1924, em Paris, na família de imigrantes armênios. Seu pai, Mischa (*Mamigon*) Aznavourian, mãe Knar Baghdasaryan, juntamente com sua irmã Aida, nascida na Grécia durante a viagem do oeste da Armênia para escapar do genocídio armênio, estava temporariamente na França, esperando seu visto para os EUA. De fato, sua família não sabia naquele momento que se estabeleceriam ali indefinidamente. (*site* oficial da *Aznavour Foudantion*).

Os primeiros passos de Aznavour da sua carreira começaram no *show business* em uma idade muito jovem, em meados de 1946 no final da guerra, a carreira de Aznavour decolou. Ele conheceu um jovem, Pierre Roche, um pianista muito talentoso.

O editor Raoul Breton e sua esposa deram uma ajuda valiosa a Aznavour e Roche. É graças a eles que eles foram apresentados ao *show business* francês e, especialmente, a Edith Piaf que o convidou para viajar pelos EUA entre 1947 e 1948.

O Primeiro Triunfo foi no ano de 1956 marcou o primeiro avanço de Aznavour como cantor. Em seu primeiro *show* no Olympia, ele escreveu "*Sur Ma Vie*" (1956), que se tornou sua primeira música popular.

«*Emmenez-moi*», «*Trop tard*» «*Les comédiens*», «*Je me voyais déjà*» apareceram em seu repertório. Após um triunfo no famoso *American Carnegie Hall* e a longa turnê na América, Europa e Ásia, Charles Aznavour se tornou a estrela mundialmente famosa. Seus discos foram vendidos em milhões de cópias.

Os anos seguintes foram marcados com o lançamento de várias composições bem-sucedidas: *Tu t'laisses aller* (1960), *Il faut savoir* (1961), *Les comédiens* (1962), *La mamma* (1963), *Et Yet* (1963), *Hier encore* (1964), *For me formidable* (1964), *Que c'est lief Venise* (1964), *La bohème* (1965), *Take me away* (1967) e *Now* (1969). A maioria

7 Coordenação da professora Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente.

dessas músicas se refere ao amor e ao tempo que passa. Aznavour também atuou em vários filmes como ator.

Com milhões de fãs em todo o mundo, Charles Aznavour, artista e cantor mundialmente amado, atraiu legiões de fãs internacionais e multiculturais. Sua popularidade transcende muitas gerações. Durante sua carreira de mais de 70 anos, Aznavour gravou 1.400 músicas (1.300 das quais ele escreveu pessoalmente) e produziu mais de 390 álbuns, todos em vários idiomas. Muitos de seus discos foram Platinum e Gold. Além da música, Aznavour é creditado em mais de 90 filmes. Charles Aznavour faleceu em 1º de outubro de 2018, aos 94 anos de idade. Sua morte foi percebida como uma perda pessoal para milhões de pessoas em todo o mundo. Muitos eventos de homenagem foram organizados em diferentes países por comunidades locais e fãs dedicados. A cerimônia solene em *Les Invalides* em Paris, com o presidente francês Emmanuel Macron e o primeiro-ministro armênio Nikol Pashinyan fazendo os elogios. Esse tributo refletia o status do falecido cantor.

4. Metodologia: Análise das Capas

O que nos mostra uma capa de disco? O problema de pesquisa é justamente estudar a função da capa na concepção criativa do projeto artístico do disco. O desenvolvimento teórico/prático do projeto se inicia a partir do material sobre a imagem produzida (hipóteses), mediando o olhar do espectador sobre reflexões e debates em sua construção.

A capa comunica, convida para escutar as canções, cada formato há uma história e maneira de ser contada, na concepção da capa temos a presença da linguagem artística, técnica e de proteger o produto (embalagem). Considerando a longevidade da carreira cantor Aznavour conseguiremos uma análise ampla do período, a proposta de trabalho é o recorte da década de 1960.

O percurso da metodologia do trabalho parte, na possibilidade de ter o produto em mãos ou digitalmente visível, é ambientação da leitura de imagem através das etapas análise, interpretação e fundamentação levantando questões pertinentes ao eixo de estudo. A percepção muda conforme a necessidade pessoal, do ar, paisagem e linguagem semiótica contida em todo o contexto. Os autores que pretendo trabalhar neste processo que tratam desta relação a construção e identidade visual da imagem são Dondis, Marcadet, Pierce, Steinweiss e outros que ao decorrer do trabalho conhecerei. Segue dois exemplos, no intuito para entendimento de como será a explanação da leitura de imagens (hipóteses de análise). (Quadros 1 e 2)

Quadro 1. Leitura de imagens relativas a Charles Aznavour

<table>
<tr><td colspan="3">Charles Aznavour – LA MAMMA †
Selo: Ember Records – EMB EP 4542, Ember Records – EMB E.P. 4542
Formato: Vinil, 7”, 45 RPM, EP | País: UK | Lançado: 1964 | Estilo: Chanson</td></tr>
<tr>
<td>

O que vemos nessa capa?

“Quantos de nós veem?” Dondis (2015).
Capa diferenciada, percebemos a intervenção da arte urbana (lambe-lambe), design vernacular;
Iluminação ambiente;
No cartaz Aznavour aponta ao cantor (leitura de camadas) – espelhos (Aznavour com o mesmo figurino), traçado em linhas amarelas e proporção áurea na segunda foto;
Ao traçar a regra dos terços percebemos a direção fotográfica;
Chamada do título, editorial, como um jornal por exemplo, tipografia com serifa (glamour);
Linha traçada verde com o movimento do braço direcionado ao ombro alinhado ao ferro que sustenta a sinalização do BAR e conecta com a produtora acima; Perspectiva na foto;
Cores: vermelho, azul e braço, uma hipótese a ser levantada, referência as cores da bandeira do Reino Unido;

Qual a história que conta?
Calçada com Indicação do Bar, que lugar é esse? Pelos sinais (ou signos) podemos imaginar no Reino Unido pela produção e as duas músicas em inglês do lado um e as cores da bandeira no título da capa.</td>
<td>

Contracapa

Cores: identidade visual, preto e branco facilita a impressão;

Tipografia: boa leitura, título com serifa e negrito. Corpo do texto sem serifa corrido;

Diagramação: uma coluna central, elementos bem distribuídos, uso de linha e forma geométrica;
Idioma: Inglês</td>
<td>

Vinil 45 RPM

Cores quentes vermelho e amarelo, divididos (assimétrico) por um corte seco;
Hipótese de padronização do uso de cores na produção intermediada pela gravadora;
Tipografia sem serifa, fácil leitura</td>
</tr>
</table>

† *Site* Discogs, acesso em 29 jun. 2021.

Agora, outro exemplo, um intérprete brasileiro: Agnaldo Timóteo.

Quadro 2. Leitura de imagens relativas a Charles Aznavour

Agnaldo Timóteo – Amor Proibido †
Selo: EMI – 919731 2 | **Formato:** *CD, Compilation* | País: Brasil | Lançado: 2010
Genre: Latin | Estilo: MPB

O que vemos nessa capa?
Qual história que conta?

"O resultado final é a verdadeira manifestação do artista. O significado, porém, depende da resposta do espectador, que também a modifica e interpreta através da rede de seus critérios subjetivos" Dondis (2015).
Ao tracejar a **regra dos terços** percebemos os pontos de maiores relevância (exemplo o olhar do cantor) e o equilíbrio simétrico para a composição e diagramação da arte;
Cores: *clean* onde traz uma suavidade e o tom quente das pétalas em movimento direcionando o olhar (repare que liga a corrente do pescoço esse percurso, como que saísse do peito) do espectador e o romantismo de um cavalheiro esperando sua amada;
A **tipografia** traz um *glamour,* sofisticação pelas serifas (clássico) e a junção do 'A' e 'T' cria um ícone, poderia utilizar na identidade visual de sua marca;
Paisagem Sonora / Ambientação: ao ouvir a música *She*, percebemos a conexão da música com a estética da capa/ contracapa e o sentido da história com os sinais (signos) apresentados;

Contracapa
Cores: segue a mesma identidade visual da capa,
e a sequência das pétalas no caminho e flutuante;
Tipografia: segue o mesmo conceito da capa, e as canções enumeradas como uma escada e o ícone 'A' e 'T' a marca do cantor nesse cenário, como mencionado poderia utilizar em outras situações, por exemplo, bordado em camisa etc.;
Rodapé: elementos gráficos como logos, código de barra, o texto sobre direito, *copyright,* bem distribuídos sem comprometer a estética e identidade visual, história da contracapa.

† *Site* Discogs, acesso em 29 jun. 2021.

5. Conclusão esperada

O estudo justifica-se à medida que há poucas pesquisas a respeito, trata de uma proposta interdisciplinar que atua no eixo de produção cultural e design, propiciando um treinamento o olhar do educando, amantes da arte, fotógrafos, músicos, designers, a canção francesa e profissionais a entender como são concebidos os projetos discográficos. Dessa maneira, apresenta contribuições para refletir, estudar outros temas de pesquisa de natureza similar. No que diz respeito aos estudos acadêmicos, trata-se da construção de material que contribuirá para o profissional como guia de análise de imagem no eixo da comunicação visual.

A interpretação da leitura de imagens encontradas nas capas (concepção esta que faz parte do projeto artístico, estético e comercial do artista) de Charles Aznavour levantará hipóteses de reflexões e debates sobre qual foi o processo para a construção do layout, elementos da linguagem visual, técnicas, produção, meios de impressão, objetivos, a mensagem a ser passada, contexto cultural e social, os meios de gravação, mídia, a questão da embalagem e produto.

Referências

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Martin Fontes, SP, 2015.

EVANS, Mike. **Vinil A Arte de fazer Discos.** São Paulo, PubliFolha, SP, 2016.

FERREIRA, Mauro. Coleção Grandes Vozes. **Charles Aznavour**. Impresso no Brasil por RR Donnelley. Folha de S.Paulo. MediaFashion, SP, 2012.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Fuentes visuales para el estudio de la música popular del siglo XX en Chile**. In: SOTUYO BLANCO, Pablo (org.). **Iconografia Musical na América Latina: discursos e narrativas entre olhares e escutas (*E-book*).** Salvador: Edufba, 2019. Disponível em: http://www.edufba.ufba.br/2019/12/iconografia-musical-na-america-latina-discursos-e-narrativas-entre-olhares-e-escutas/

MELO, Chico Homem de (org.). LEITE, João De Souza. STOLARSKI, André. RODRIGUES, Jorge Caê. **O Design Gráfico Brasileiro Anos 60**. SESI-SP. 2018

MIDANI, André. **Do Vinil ao *Download*.** Nova Fronteira, RJ, 2015.

REIS, Shayenne Resende; LIMA, Edna L. Oliveira Cunha; LIMA, Guilherme Cunha. **Memória Gráfica Brasileira – Da memória ao efêmero: o caso das capas de discos de vinil.** Anais [Pôster] do 7º Congresso Internacional de Design da Informação | CIDI 2015. Proceedings [Poster] of the 7th Information Design International Conference | IDIC 2015

SOUSA, Vanda de. **As Narrativas Digitais Interativas e Transmídia e a sua aplicação na aprendizagem: O Storytelling encontrou o Construit e partiram em busca do Slide.** Periódicos Letras UFMG, 2019.

XAVIER, Adilson. **STORYTELLING Histórias que deixam marcas.** Rio de Janeiro, *Best Business*, RJ, 2021.

Filmografia:

Aquarius. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil. Produtora: Emilie Lesclaux.

Alta Fidelidade. Stephen Frears. EUA, 2000.No

Durval Discos. Direção de Anna Muylaert. Brasil, 2002.

Sites:

BLOG DO AMAURY JR, 2018. FLASHBACK | Charles Aznavour em entrevista ao programa de TV: "O Brasil é um país dos sonhos". Disponível em: https://amauryjr.blog.bol.uol.com.br/2018/10/01/flashback-charles-aznavour-em-entrevista-a-programa-de-tv-o-brasil-e-um-pais-dos-sonhos/

DISCOGS, 2021. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/Charles-Aznavour-La-Mamma/release/11388559

DISCOGS, 2021. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/Agnaldo-Tim%C3%B3teo-Amor-Proibido/release/10712637

ESTADÃO, 2021. https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,documentario-reune-filmes-registrados-pelo-cantor-charles-aznavour,70003612108

FUNDAÇÃO AZNAVOUR, 2021. Disponível em: https://en.aznavourfoundation.org/

GLOBOPLAY, 2008. 'Artista do século', Charles Aznavour está em turnê no Brasil. Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/2837326/

POLYSOM, 2021. Disponível em: http://polysom.com.br/site/

PRIMEVIDEO, 2017. JEAN-CLAUDE VAN JOHNSON. Prime Video: Jean Claude Van Johnson - Temporada 1

Minas Geraes: o que há por trás das capas?

Heloísa de Araújo Duarte Valente - UNIP,
Matheus Barros de Paula - USP

Os três morros unidos; o sol acima dando a cor quente e árida ao desenho; a maria-fumaça cortando a obra com seus vagões. Este simples desenho de autoria do músico e compositor, encontra-se presente, não somente na contracapa do disco *Minas* (1975), como na capa do disco *Geraes* (1976), e carrega uma série de símbolos característicos de um imaginário social, de uma identidade regional mineira, que se tornariam, posteriormente, uma espécie de identidade visual e assinatura de Milton Nascimento. Contudo, não se trata, é claro, de um desenho aleatório, e sim, de uma obra que visa dialogar, ou melhor, afirmar, questões identitárias presentes nos álbuns como um todo, construindo assim uma espécie de narrativa que une, os títulos, as faixas, as orquestrações e arranjos, e etc. Os álbuns em questão fazem parte das obras notáveis de Milton Nascimento, fortalecendo, entre outras coisas, sua relação e identificação com o estado mineiro. Este trabalho pretende refletir sobre como as capas dos discos *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), se inserem dentro da obra, de que maneira os elementos característicos de uma identidade regional foram organizados visualmente e sonoramente, e de que forma a relação música-título-imagem se estabelecem.

Para isso, o estudo dos processos de identificação e criação de um imaginário coletivo regional se faz necessário, assim como um conhecimento sobre seus respectivos símbolos marcadores. Autores como Stuart Hall, Kathryn Woodward e Tomaz Tadeu da Silva, contribuirão para nossa discussão sobre a construção de identidades, bem como autores que se dedicaram a estudar a ideia de mineiridade, como Maria Arminda do Nascimento Arruda, Ayres da Mata Machado Filho, João Camilo de Oliveira Torres e Mônica Chaves Abdala. As reflexões sobre a arte da capa e sua relação com o material sonoro dos discos, se darão tanto através de uma análise do material, quanto pelas pesquisas já desenvolvidas por Thais dos Guimarães Alvim Nunes, Sheyla Castro Diniz e Valéria Nancí de Macêdo Santana.

1. Introdução

Para os musicólogos e demais estudantes e pesquisadores da música popular brasileira, a associação do nome Clube da Esquina a um grupo de jovens mineiros e, sobretudo, à sonoridade popular mineira é imediata. Essa associação se mostra reforçada pela regionalidade empregada às origens de grande parte dos músicos do Clube, que de fato, fugia do costumeiro eixo Rio-São Paulo. São muitos e notórios os motivos que fizeram a sonoridade[1] produzida por esse grupo de músicos, unidos principalmente ao longo da década de 1970, se destacasse das demais outras sonoridades que se estavam fazendo, ganhando assim visibilidade e importância na produção fonográfica, que muito crescia na época.

A identidade visual e sonora do artista começa a se destacar a partir do momento em que ele passa a se diferenciar e propor novas sonoridades, uma forma pessoal de criar e recriar. Essa diferenciação estava-se fazendo na época é um grande causador de sua especificidade. Thais dos Guimarães Alvim Nunes (2005) aponta em seu trabalho sobre a forma como a sonoridade desse grupo de jovens que tinham como figura central Milton Nascimento se inseria em um cenário diversificado, característico da MPB no final da década de 1960 e na década de 1970, que se opunha à ideia de unificação da identidade nacional:

> Canções de protesto (Edu Lobo, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré) que apresentam inclusive diferenças dentro do mesmo gênero, Jovem Guarda (com Erasmo Carlos, Roberto Carlos, Wanderléia), Tropicália (com Caetano, Gil, Rogério Duprat), Os Mutantes (os irmãos Arnaldo e Sérgio, juntamente com Rita Lee), Os Novos Baianos (Morais Moreira, Paulinho Boca de cantor, Pepeu Gomes, Baby Consuelo – atualmente Baby do Brasil), Secos e Molhados (Ney Matogrosso, João Ricardo), e outros. O Clube da Esquina (com Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Márcio Borges, Fernando Brant e outros) também se insere neste período confirmando, pois a diferença dentro da unidade (NUNES, 2005, p. 12).

Nunes vai desenvolver tal reflexão baseada no trabalho do professor e pesquisador da Open University, Stuart Hall. O autor, ao dialogar com Homi Bhabha (1994) afirma que:

> as 'unidades' que as identidade proclamam são, na verdade, construídas no interior do jogo do poder e da exclusão; elas

1 Trabalharemos o termo "sonoridade" baseado na ideia de qualidade de som, organizações timbrísticas, manipulação de técnicas de gravação e edição e escolhas sonoras por parte do compositor e demais músicos presentes.

> são o resultado não de uma totalidade natural inevitável ou primordial, mas de um processo naturalizado, sobre determinado, de 'fechamento' (BHABHA, 1994; HALL, 1993 *apud.* HALL, 2014, p. 111).

Essa relação entre identidade e diferença é profundamente estudada por pesquisadores como a professora e pesquisadora, também, da Open University, Kathryn Woodward e o pesquisador da teoria pós-crítica do currículo e de estudos sociais, Tomaz Tadeu Silva. Para uso do que pretendemos discutir nesse texto, apresentaremos brevemente os conceitos trabalhados por cada um deles nesse assunto. Para Woodward (2014):

> A identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma *marcação simbólica* relativamente a outras identidades (na afirmação das identidade nacionais, por exemplo, os sistemas representacionais que marcam a diferença podem incluir um uniforme, uma bandeira nacional ou mesmo os cigarros que são fumados) (WOODWARD, 2014, p. 13-14).

Essa ideia é completada e sintetizada por Tomaz Tadeu Silva ao afirmar que:

> a identidade não é uma essência; não é uma dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder (SILVA, 2014, p. 96-97).

Neste trabalho dialogamos constantemente com a questão da "identidade", e as múltiplas formas que podemos utilizá-la para nossa reflexão, mas principalmente a ideia de identidade regional - ou regionalismo-; identidade sonora e identidade visual, e como esses conceitos estão representados nos discos *Minas* e *Geraes* de Milton Nascimento.

A reflexão proposta aqui buscará relacionar o material sonoro produzido com as escolhas visuais das capas dos dois discos, *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), e

seus respectivos encartes, utilizando como referência os trabalhos de Valéria Nancí de Macêdo Santana (2018), Luciano Cintra Silveira (2015), Sheyla Castro Diniz (2017) e Thais dos Guimarães Alvim Nunes (2005).

Antes de discorrermos sobre os discos e suas representações, vamos dar uma breve contextualizada no processo de formação da identidade visual e sonora de Milton Nascimento, figura chave no Clube da Esquina.

2. A imagem visual e o tempo: mudanças e experimentações

Foi no ano de 1967, durante o II Festival Internacional da Canção, defendendo *Travessia*, canção em parceria com Fernando Brant que Milton começa a ganhar visibilidade como compositor no cenário da música popular brasileira. Sua interpretação lhe garantiu o segundo lugar, perdendo para *Margarida* de Gutemberg Guarabira. Embora sua estrutura musical se diferenciasse da estrutura formal das canções apresentadas nos festivais, sua sonoridade se mostra como um reflexo na estética da época, assim como a imagem visual do compositor.

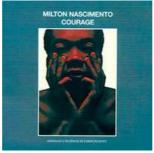
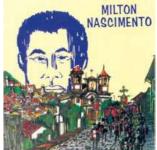
Figura 1: Milton no II FIC (1967)

Fonte: jobim.org

Sua imagem, bem como a sonoridade próxima da Bossa Nova e dos Trios de Jazz – vivências marcantes na trajetória e na formação musical de Milton – se manteria até o final da década de 1960. Tal estética adotada pelo compositor começa a se transformar com o lançamento do disco *Milton Nascimento* de 1969. Para a análise de Thais dos Guimarães Alvim Nunes:

> o Lp *Milton Nascimento* apresenta uma suavização do tratamento bossa novista que pode ser observada nos arranjos. Milton traz um canto mais estridência e projetado em contrapartida ao lirismo e leveza até então utilizados. O equilíbrio orquestral começa a ceder lugar a mudanças mais abruptas envolvendo esvaziamento e preenchimento (...) Neste disco, os músicos são convidados a participar do processo de elaboração dos arranjos (NUNES, 2005, p. 30).

Começa então, a aparecer os primeiros sinais de uma sonoridade e uma parceria que se tornaria característica do grupo de jovens músicos mineiros que dividiam o estúdio com Milton Nascimento. Essa mudança pode ser percebida nas ilustrações das capas dos discos.

Figuras 2, 3 e 4: Capas dos discos *Milton Nascimento* (1967), *Courage* (1969) e *Milton Nascimento* (1969).

Fonte: miltonnascimento.com.br

No disco que inicia a década de 1970, *Milton*, podemos notar uma mudança visual e sonora significativa. Essa mudança pode muito bem ser analisada na canção *Pai Grande*, presente tanto no disco de 1969 quanto em 1970. Na versão de 1969 a duração da canção é de 3 minutos e 33 segundos, a orquestra, ainda que presente, mostra-se organizada em determinados trechos, já na versão de 1970 a duração passa para 5 minutos e 3 segundos. Para analisa-las façamos uso da seguinte tabela que cruzaremos os dados referentes à duração e a instrumentação utilizada em cada uma das versões:

 ISSN 2318-7026

Tabela 1. Dados de duração e instrumentação utilizadas em cada versão de *Pai Grande*

	Pai Grande (1969)	*Pai Grande* (1970)
Duração	3'33"	5'03"
Instrumentação	Violão, Percussão e Coro.	Violão, Percussão, Apitos de Caça, Bateria, Piano e Coro.

Sheyla Castro Diniz (2017) apresenta como as mudanças sonoro e visuais do artista foram recebidas:

> Quase ninguém esperava escutar guitarras distorcidas e teclados ensandecidos no trabalho de Milton, até então elogiado por realizar uma "mistura empolgante de moda de viola e jazz". Mas bastava observar o design gráfico do LP para concluir que algo havia mudado (...) Trata-se da silhueta do próprio Milton: um homem negro de lábio protuberantes e cabelos *Black Power* (...) Milton afirmava sua negritude ao assumir essa caracterização igualmente sugestiva de uma estética hippie (DINIZ, 2017, p. 73 – 74).

Figura 5: Capa do disco *Milton* (1970).

Fonte: miltonnascimento.com.br

O disco de 1972 viria para consolidar de vez a carreira do compositor. Considerado um dos discos mais importantes para a música popular brasileira, o *Clube da Esquina* com a parceria de Lô Borges e um time de músicos que posteriormente seriam conhecidos como Clube da Esquina, propõe uma forma colaborativa de se fazer música, com abordagens experimentais, misturas rítmicas e de estilos musicais. Sobre sua sonoridade Thais dos Guimarães Alvim Nunes aponta que:

> Bossa Nova, *beatles*, *jazz*, *rock* progressivo, religiosidade, regionalismo, latinidade, tradição, experimentalismo representam, no disco, as matrizes composicionais, interpretativas e de arranjo. A maneira bruta e transparente com que tais matrizes foram apresentadas, ajuda na sua percepção. O disco ainda demonstra uma força catalisadora à medida que suas 21 composições vão sendo tocadas. Neste sentido, ele se torna um marco de referência (NUNES, 2005, p. 34).

Podemos perceber que a "identidade sonora" de Milton começa a se abrir e explorar as múltiplas sonoridades que estavam produzindo na época, contudo sua presença, o seu toque pessoal é perceptível e essencial, tornando o seu modo de fazer musical, diferente do que vinha sendo feito. Contudo, algumas mudanças ainda encontravam uma certa resistência por parte das gravadoras, Ronaldo Bastos, importante parceiro letrista de Milton Nascimento, conta como foi registrado a foto que ilustraria um dos álbuns mais icônicos da música popular brasileira: e suas dificuldade para que a gravadora aceitasse a ideia:

> aquela foto foi o seguinte: a gente estava no [meu] fusquinha, numa estrada dessas [perto da cidade de Nova Friburgo/RJ], e tinha dois garotos ali parados. Eu parei o carro e falei... Não sei se fui eu ou Cafi que falou: 'fotografa isso'. E fotografou. Foi assim da janela, de dentro do fusca. A gente fotografou e foi embora (Ronaldo Bastos *apud.* DINIZ, 2017, p. 100).

Em contrapartida, o capista Carlos Filho (Cafi), amigo próximo de Ronaldo, conta suas dificuldades para que a gravadora aceitasse a ideia visual:

> Foi muita briga para fazer a capa do disco *Clube da Esquina,* (...) Fui à Odeon mostrar a capa, e tinha um diretor artístico – não tinha departamento gráfico –, Milton Miranda, que achava a gente um bando de maluco – porque era tudo menino, né? Lô com uns 19 anos, Beto com não sei quanto –, e eu mostrei pra ele e ele disse: "Isso é um absurdo! Eu não vou fazer uma capa que não tenha a foto do cara. E não tem nome nenhum!". Daí eu disse: "Mas o Milton, é isso aí!". Aí ele me obrigou a fazer aquela contracapa, que tem o letreiro "Milton Nascimento, Lô Borges, *Clube da Esquina*..." (Cafi *apud.* DINIZ, 2017, p. 102).

Figuras 6 e 7: Capa e contracapa de *Clube da Esquina* (1972).

Fonte: immub.org

Cafi produziria as capas de diversos outros álbuns do grupo mineiro, como *Lô Borges* (1972), conhecido popularmente como *O Disco do Tênis*, *Beto Guedes, Novelli, Danilo Caymmi e Toninho Horta* (1973), também apelidado como *Disco dos Quatro no Banheiro*, *Milagre dos Peixes – Gravado ao Vivo* (1974), *Minas* (1975), *Geraes* (1976), *Milton* (1979), *A Página do Relâmpago Elétrico* (1977), *Clube da Esquina 2*, para citar alguns.

A seguir direcionaremos nossa reflexão sobre os álbuns *Minas* (1975) e *Geraes* (1976) e o uso de elementos composicionais que podem relacioná-los às características de um imaginário cristalizado referente à identidade mineira.

3. Os olhos e ouvidos em *Minas*.

O disco de 1975, traz consigo um amadurecimento dos músicos. Suas experimentações e explorações nos discos anteriores proporcionaram uma prática de estúdio, bem como sua aceitação pela crítica e nas vendas criaram uma confiança por parte dos músicos, o que refletiu diretamente no resultado final do álbum, tanto na construção sonora, a partir de novas técnicas e tecnologias como na ilustração e organização da imagem visual.

Iniciemos nossa análise a partir da imagem visual. Cafi relata, em depoimento como pensou a imagem que ilustraria o álbum, refletindo sobre as capas anteriores do artista:

> Se você prestar atenção, antes do “Clube da Esquina” o “Milton” era um desenho; depois o “Clube da Esquina” era os dois meninos; depois “Milagre dos Peixes” era a mão; depois o outro “Milagre dos Peixes”, ao vivo, era Milton de costas, no palco (...) Quando “Minas” – que é a cara dele – apareceu, o Bituca apareceu, porque antes era a mão, era

> aquela coisa toda, ele nunca aparecia. Quer dizer, a primeira vez que ele aparecia[2], ele apareceu de estalo. E aí eu fiz naquele papel laminado. Aquilo, hoje em dia, se imprimir em papel laminado é fácil, mas naquela época era uma confusão, porque a tinta não secava, então a gráfica inteira – a Laborgraph – teve que imprimir. Tinha um laminado, imprimia uma plastificação, imprimia em cima, plastificava, imprimia em cima, assim umas três camadas. Foi muito confuso (CAFI *apud.* SANTANA, 2018, p. 102).

Podemos ver como a imagem apresentada para estampar o disco mostra a confiança do artista em se propor técnicas diferentes. O capista ainda narra a forma como Milton se posicionou frente a gravadora nessa decisão, segundo ele: "Nessa época, o Bituca disse: 'Se não sair essa capa, eu saio da Odeon'" (SANTANA, 2018; DINIZ, 2017; SILVEIRA, 2015), essa postura se mostra presente na elaboração de um disco extremamente experimental, utilizando de técnicas de corte, colagem, sobreposição além das já exploradas técnicas de composição e arranjo em camadas, estruturas rítmicas ímpares etc.

Valéria Nancí de Macêdo Santana analisa mais a fundo as características visuais desse álbum, para a autora estabelece sua reflexão a partir de fatores geométricos, filosóficos, psicológicos além dos fatores sociopolíticos/estéticos-culturais brasileiros. Segundo ela, no que tange aos fatores geométricos a imagem "possui uma ordem geométrica média em detalhes curvados; faz uso de fontes tipográficas: título com serifas em caixa alta" dispostas linearmente, "Emprega uma linguagem pictórica fotográfica (forma orgânica). O 'feicismo' elevado indica mais a personalidade e genialidade do autor" (SANTANA, 2018, p. 126).

Sobre os fatores filosóficos a autora argumenta que "(...) com a imagem de Milton Nascimento, em tons escuros, em uma composição de imagem inovadora, em *Primeiríssimo Plano / Extreme Close Up*, para dar uma maior ênfase ao rosto do cantor, conferindo-lhe destaque" (SANTANA, 2018, p. 126). Em sua análise os fatores psicológicos se apresentam da seguinte forma: "(...) há sobre o rosto do canto um enfoque característico daquilo para o qual se deseja chamar a atenção: nesse caso, o negro em sua existência (...) As cores escuras sugerem foco na negritude da cena" (SANTANA, 2018, p. 126). Essa análise é reforçada nos fatores

---

2 Vale ressaltar que se trata da primeira imagem do rosto de Milton com essa nova identidade visual. Discos anteriores como *Travessia* (1967) e *Courage* (1969) traziam os rosto do artista estampado, contudo com uma imagem referente à estética bossa novista e jazzística.

 ISSN 2318-7026

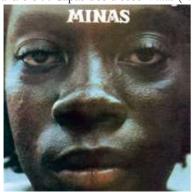
sociopolíticos/estéticos-culturais brasileiros, onde segundo a autora a capa em questão faria parte de uma ideia de *Brasil-Negro*, de acordo com a autora:

> Aqui a negritude, historicamente oprimida, e que tanto se tentou apagar inclusive através de um idealizado "branqueamento", por meio da miscigenação com elementos da raça branca, ganha o papel de protagonista, onde o capista imprime características que fogem à ideia da imagem do cantor como ídolo pop (SANTANA, 2018, p. 150).

Luciano Cintra Silveira (2015) analisa a imagem de Milton na capa aprofundando na expressão facial do artista relacionando-a a ideia apresentada pela linguista Eni Orlandi (2001) sobre as diferentes formas de silenciamento, sendo uma delas o silêncio local: "(...) é o silenciamento imposto pela censura, comum em regimes ditatoriais, que impõe limites ao que se pode dizer, numa espécie de controle estratégico do discurso" (ORLANDI *apud.* SILVEIRA, 2015, p. 408), cabendo assim à expressão a tarefa de comunicar o que não podia. Para Luciano Silveira (2015):

> Olhos abertos e feições tranquilas indicam um estado de receptividade e, por outro lado de forma particularmente interessante, um estado de potencialidade no dizer pelo não dizer: os olhos parecem querer dizer mais do que captar, e assim o autor se projeta e, de certa forma, indica, ainda que de forma velada, como se deve fazer a leitura do dito (SILVEIRA, 2015, p. 408).

No que diz respeito a sonoridade produzida no disco podemos identificar um uso de técnicas sofisticado de técnicas e tecnologias, como já fora comentado. O álbum é elaborado utilizando uma vinheta como fio condutor, a primeira faixa do disco intitulada *Minas*, traz uma melodia sem letra entoada por um grupo de jovens meninos com uma pequena desafinação das vozes. Esse tema de *Minas* é apresentado em diversas faixas do disco, de forma sobreposta ou intercalada, até ser explorada em canção em *Paula e Bebeto*, penúltima faixa do disco. Nas demais faixas é possível perceber que as canções possuem uma estrutura poética simples que rapidamente poderia ser apresentada, contudo o artista se utiliza explorações sonoras para criar diferentes momentos, contrastantes, proporcionando maior espaço para os arranjos que dialogam com o rock progressivo, a bossa nova, bolero e *free* jazz, de um formato totalmente experimental.

Figura 8 e 9: Capas dos discos *Minas* (1975) e *Geraes* (1976).

Fonte: miltonnascimento.com.br

4. Caminhos das *Geraes*.

Em uma consciente oposição a forma como apresentamos as reflexões do disco anterior, para a análise do álbum *Geraes* (1976), iremos começar pela identidade sonora produzida.

A continuidade entre os discos *Minas* (1975) e o disco seguinte *Geraes* (1976) é clara, não somente pela continuidade no título que completaria o nome do estado, ou mesmo no acorde final da última faixa do disco de 1975 que é o mesmo, na mesma forma, que o que inicia o disco de 1976. O fato é que características tomadas como tipicamente mineiras se mostram mais presentes em *Geraes*. O uso da contracapa do disco anterior – o desenho feito por Milton – como capa, o uso de técnicas de edição menos presente, a aproximação de uma sonoridade mais sóbria e faixas como *Fazenda*, *Cálix Bento* (canção típica de Folias de Reis), *Carro de Boi*, *A Lua Girou* e *Minas Gerais* caracterizam a presença rural atribuída ao segundo ciclo econômico de Minas Gerais. Para Thais Nunes:

> *Geraes* é um disco em que as misturas entre o global e o local estão bem presentes (referência ao título, é geral, mas é local). Nele, além das características ressaltadas em *Minas*, aparecem elementos da cultura latino-americana. No seu repertório está uma canção de Violeta Parra (VOLVER A LOS 17) com interpretação de Milton Nascimento e da argentina Mercedes Sosa e ainda participação de músicos latinos. O folclore (CALIX BENTO e LUA GIROU) e o regionalismo brasileiro também são lembrados (...) Clementina de Jesus, um ícone da cultura musical brasileira que carregou ao longo de sua vida os cantos de trabalho, jongos, ladainhas (...) faz uma

> participação especial na canção CIRCO MARIMBONDO (NUNES, 2005, p. 45).

Nesse disco, podemos ver a presença de uma identidade mineira mais presente, tanto a partir da criação sonora, quando das escolhas da arte gráfica. Para ilustrar *Geraes*, o capista Cafi utilizou do desenho que vinha como contracapa do disco anterior, mais uma das formas de evidenciar uma continuação do trabalho anterior. Contudo podemos perceber, a partir de uma análise da capa e da sonoridade que esta continuidade se mostra muito mais de uma forma contrastante. Antes de passarmos para uma análise da arte gráfica, apresentamos uma comparação em relação ao instrumental utilizado nos dois discos. (Tabela 2)

Uma breve análise de tais dados pode nos proporcionar algumas reflexões, por exemplo a quantidade de músicos presentes e de diferentes instrumentos utilizados para a produção do disco de 1976 é significativamente superior ao do ano anterior. Contudo, o contraste sonoro entre os discos não se justifica apenas nesse fator, um outro ponto se mostra crucial, a presença de Wagner Tiso como orquestrador e arranjador no disco de 1975, sendo responsável por cinco de onze faixas, é de extrema importância para o produto final. Em *Geraes*, embora a função de orquestração e arranjo tenham sido mais compartilhadas, podemos ver uma participação maior de Nelson Angelo.

No que tange a identidade visual, Valéria Santana apresenta uma reflexão pautada nos mesmos fatores do disco de 1975. Como fatores geométricos a autora aponta que o disco "possui uma ordem geométrica alta em detalhes curvados; não faz uso de fontes tipográficas; emprega uma linguagem pictória de desenho feito à mão" (SANTANA, 2018, p. 127). A autora evidencia como fator filosófico a presença de "elementos rurais brasileiros a partir de um aspecto contracultural" (SANTANA, 2018, p. 127). Em sua análise dos fatores psicológicos, a autora afirma que:

> Perceptivamente no corte da imagem inanimada dessa capa não há rostos. Aqui seu intuito de mensagem a ser percebida se dá a partir de uma ilustração (...) Entretanto, apesar do destaque da tonalidade terrosa do papel craft ser evidente, a ilustração da paisagem e do trem de ferro acaba por chamar mais a atenção dos olhos do espectador (SANTANA, 2018, p. 127).

 ISSN 2318-7026

Tabela 2. Comparação do instrumental utilizado nos discos *Minas* e *Gerais*

	Minas (1975)	*Geraes* (1976)
Instrumentação	Voz, Coro, Coro de Meninos †, Violão, Guitarra, Viola, Baixo, Baixo Acústico, Piano, Piano Elétrico, Órgão, Saxofone, Flauta, Bateria, Percussão, Marimba, Palmas, (Violinos, Violas, Cellos, Baixo com Arco, Flautas, Trompas, Tuba e Harpa).††	Voz, Coro, Violão, Viola, Baixo, Baixo Acústico, Guitarra, Piano, Piano Elétrico, Bateria, Acordeon, Percussão, Órgão, Tiple, Charango, Flauta, Tamborim, Repique, Cuíca, Surdo, Agogô, Afoché, Bandolim (Violinos, Violas, Cellos, Baixo com Arco, Flautas, Piston, Corne Inglês e Fagote). †††
Músicos	Milton Nascimento, Beto Guedes, Toninho Horta, Novelli, Nivaldo Ornelas, Wagner Tiso, Paulinho Braga, Tavinho Moura, Nelson Angelo, Chico Batera, Notlim Otnemicsan*, Joyce, Lizzie, Keller, Bebeto, Isaurinha, Francisco Sandro, Sonia, Fernando Leporace, Fafá de Belém, MPB4, Golden Boys, Nana Caymmi, Olívia, Gege, Edison Machado, Tenório Junior.	Milton Nascimento, Nelson Angelo, Novelli, Toninho Horta, Tavinho Moura, Robertinho, Edison Machado, Beto Guedes, Fernando Leporance, Dominguinhos, Francis Hime, Totô, Mercedes Sosa, Luiz Gonsalez Carpena (Lucho), Oscar Perez, João Donato, Chico Buarque, Notlim Otnemiscsan, Chico Batera, Luiz Alves, Grupo Água, Nelso Araya, Polo Cabrera, Nano Stuven, João Donato, Clementina de Jesus, Elizeu, Luna, Doutor, Marçal, Georgiana de Moraes, Hildebrando, Miúcha, Edison Luiz, Cafi, Fernando, Bebel, Noguchi, Elaine, Pii, Djair, Ronaldo, Vitória, Misah, Gege, Lizzie, Miguel, etc.
Orquestração, Arranjos e Ambientação ‡	Milton Nascimento (1), Toninho Horta (1), Wagner Tiso (5) e Nelson Angelo (1).	Nelson Angelo (3), Francis Hime (2), Milton Nascimento (2), Novelli (2) e Toninho Horta (1).

Nota do Editor: para infos adicionais em †, ††, †††, * e ‡, ver no fim do artigo.

A autora associa a capa do disco em sua análise dos fatores so à um *Brasil-Rural*. Ao explicar mais detalhadamente os símbolos presentes no desenho elaborado por Milton, Santana traz uma série de relações com produções musicais anteriores do compositor:

> A embalagem personalizada desse disco resume, em um desenho de Milton Nascimento, o interior mineiro do *Clube da Esquina*: o sol brilhante e imponente surge trazendo a sensação do vento solar tão citado por Lô Borges e Márcio borges em *Um Girassol da Cor de Seu Cabelo* (1972). Logo abaixo, se delineia a cena principal, iniciada pela geometria sinuosa de uma pequena cadeia de montanhas. Percebe-se que as paisagens mineiras são aqui representadas em três sinuosos traços, fazendo surgir um relevo típico e tradicional da região. A reprodução do trem de ferro, com três vagões engatados um ao outro, como se levassem a riqueza produzida nas "minas das Minas", faz-se através de um aparente trenzinho sob a batuta de uma história grandiosa da relação desse estado com tal tipo de transporte – história essa cantada em *Trem de Doido* por Lô Borges (1972) e *O trem azul* de composição dele e Ronaldo Bastos (1972); trem que também aparece em diversas outras canções de Milton Nascimento como uma forma de identificar as "raízes mineiras" (SANTANA, 2018, p. 135).

Nesse sentido Nunes (2005) contribui com nossa reflexão sobre a relação dos discos com a ideia de mineiridade afirmando que:

> Existe também nos disco uma relação muito estreita com lugares, valores e tradições do estado de Minas Gerais expressadas tanto pelo texto quanto pela música: a estrada de ferro Bahia-Minas, a fazenda, o carro de boi, a preocupação com os amigos, a viola caipira, a percussão que remete aos tambores de Minas (NUNES, 2005, p. 42).

Figura 10: Milton traçando seu famoso desenho.

Fonte: jobim.org

 ISSN 2318-7026

5. Considerações Finais

Podemos inferir, a partir das reflexões apresentadas que a construção sonora e visual dos álbuns *Minas* e *Geraes* propõe um contraste, uma continuidade baseada na oposição. Esta ideia poderia soar desconexa, contudo podemos traçar um paralelo com a formação histórica e social do estado mineiro, responsável pela formação, ou melhor, pela seleção de símbolos característicos da mineiridade.

Maria Arminda do Nascimento Arruda identifica na história de Minas Gerais pelo menos dois momentos distintos que caracterizam a construção do imaginário e da identidade de Minas Gerais:

> É possível reconhecer, na história de Minas, pelo menos duas dimensões temporais nítidas: a primeira emerge no século XVIII, correspondendo ao apogeu da mineração, quando a riqueza das minas produziu uma época de fulgor cultural, presente na intensa vida urbana, inusual para os padrões de colônia; a segunda inicia-se já nos fins do setecentos, após a retração mineradora, quando a economia mineira ruraliza-se, estendendo-se por todo o século XIX e adentrando décadas do século XX (ARRUDA, 1990, p. 134-135).

Podemos perceber que esses dois momentos da história e economia de Minas Gerais proporcionam paisagens sonoras diferentes e contrastantes. Seguindo uma lógica inversa dos processos de urbanização e êxodo rural, a crise mineradora fez com que a população migrasse dos centros urbanos para os campos, e configurasse assim, novas simbologias características dessa nova identidade, embora o passado em comum ainda permanecesse.

Embora no primeiro momento econômico, referente à mineração, proporcionasse uma urbanização, vale destacar que no que diz respeito à disponibilidade de produtos e materiais a situação era de extrema dependência das regiões próximas. Por uma questão de fiscalização da atividade mineradora por parte da Coroa Portuguesa, Minas vivia por meio de importações diversas, pouco se produzia de fato na capitania, que não fosse a extração de minérios. Isso fez com que hábitos de sobrevivência da população fossem necessários, alguns deles prevalecem até hoje como característica da identidade mineira. A pesquisadora do hábitos alimentares mineiros Mônica Chaves Abdala aponta que:

> O abastecimento nos primeiros tempos foi marcado por extremas dificuldade. Era objetivo fundamental da Coroa dificultar tanto o acesso à riqueza descoberta como também o seu escoamento via contrabando. Assim, não havia incentivo à abertura de novos caminhos ou mesmo à melhoria dos já

> existentes (...) os aventureiros dedicavam atenção exclusiva à busca do ouro, deixando de lado a preocupação em plantar ou criar para a alimentação (ABDALA, 2007, p. 68).

João Camillo de Oliveira Torres contribui com nossa reflexão, apontando como dificuldades geográficas contribuíram para o surgimento de fazendas de produtos de subsistência começaram a surgir próximas da região urbana como forma de suprir tal demanda.

> Os primeiros anos de colonização foram assinalados por carestias devastadoras. Faltava tudo nas Minas, e como importar, com as distâncias enormes, sendo poucos os caminhos, além disso, maus e sem policiamento? Os arredores das cidades foram, então, sendo povoados de fazendas, geralmente situadas nas áreas de colinas arredondadas que separam os maciços azuis das montanhas uns dos outros (TORRES, 2011, p. 173).

A partir dessa reflexão poderíamos sugerir uma possível justificativa para que a continuação apresentada nos discos estivesse pautada, não só pela continuidade do título, ou pelo uso do mesmo acorde final do disco de 1975 no início do de 1976, ou mesmo pelo uso da contracapa de *Minas* na capa de *Geraes*, mas também, no contraste, visual e sonoro.

Referências

ABDALA, Mônica Chaves. *Receita de Mineiridade:* A cozinha e a construção da imagem do mineiro. 2ª ed. Uberlândia: EDUFU, 2007.

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1990.

COURAGE. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete). CTI, 1969 [LP].

DINIZ, Sheyla Castro. "*... De Tudo que a Gente Sonhou":* Amigos e Canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2017.

GERAES. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete – Violão, Piano e Voz). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976 [LP].

MILTON NASCIMENTO. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete). CODIL, 1967 [LP].

MILTON NASCIMENTO. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1969 [LP].

MILTON. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1970 [LP].

MINAS. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete – Violão, Piano e Voz). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975 [LP].

NUNES, Thais G. A. *A sonoridade específica do Clube da Esquina. D*issertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes - Campinas, SP, 2005.

SANTANA, Valéria Nancí M.. *Pelo olhar e Cafi:* O processo criativo das capas de discos da geração Clube da Esquina. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA, 2018.

SILVA, Tomaz T.; Kathryn Woodward (Org.). *Identidade e diferença*: A perspectiva dos Estudos Culturais. Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall,. 15. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2014.

SILVEIRA, Luciano Cintra. *Sobre o discurso não-verbal de MINAS*: Uma análise discursiva da capa do álbum de 1975 de Milton Nascimento. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICA, (3), 2015, Salvador. Disponível em: http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIdIM-BR/3cbim2015/paper/view/56. Acesso em 28/06/21.

TORRES, João Camillo de O. *O homem e a montanha:* Introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011

(Notas da Tabela 2)
† Alexandre (Jacarezinho), Marco Valério, Rúbio e André Luiz.

† † Violinos: Giancarlos Pareschi, Santino Parpinelli, João Daltro de Almeida, Salvador Piersanti, Ricardo Benício de Abreu, Wilson Assis Teodoro, Robert Eduardi Arnaud, Jorge Faini, Adolpho Pissarenko, Pesach Nisenbaun, Ernani Bordinhão e Natércia Teixeira Silva. Violas: Arlindo Penteado, Geza Kiszely, Edmundo Blois, Bedrich Preuss, Maria Lea Lugão, Jandovy de Almeida, Gerson Flinkas, Nelson de Macedo, Hindemburgo Pereira e Murilo Loures. Cellos: Peter Dauelsberg, Watson Clis, Márcio Mallard, Edmundo Oliani, Eugen Ranewsky, Zygmunt Kubala, Atelisa Salles, Giorgio Bariola e Rudolf Janecka. Baixo com Arco: Renato Sbragia e Novelli. Flautas: Mauro Senise, Raul Mascarenhas, Danilo Caymmi, Paulo Guimarães e Paulo Jobim. Trompas: Zdenek Svab, Ari Paulo da Silva, Geraldo Pereira de Melo, Antônio Cândido Sobrinho. Tuba: Zênio de Alencar. Harpa: Gianni Fumagalli.

† † † Violinos: Pareschi (spala), Vidal, Daltro, Andréa, Aizik, Perrotta, Piersanti, Guettá, Walter Hack, Faini, Ricardo Wagner, Natercia, Gentil, Paschoal, Lona, Tigre, José Alves, Paulo e Wilson Teodoro. Violas: Penteado, Macedo, Murillo Loures, Fritz. Cellos: Watson Marcio, Alceu, Bariola, Peter e Iura. Baixo com arco: Renato Sbragia e Luiz Alves. Flautas: Danilo Caymmi, Mauro Senise, Paulo Jobim, Celso, Paulo Guimarães e Raul Mascarenhas. Piston: José Pinto (Formiga). Corne Inglês: Braz Limongi. Fagote: Noel Devos.

* Aqui podemos ver o uso de um "pseudônimo" do artista, utilizando da grafia de seu nome ao contrário. Milton Nascimento: Otnemicsan Noltim. Esse "pseudônimo" aparece na ficha técnica dos dois discos.

‡ Os números em parênteses após os nomes dos músicos representam a quantidade de vezes que os nomes de tais músicos aparece no encarte do disco desenvolvendo determinada função.

Capas de disco, uma performance gráfica: um estudo dos *long-plays* de canções francesas na década de 1970

Fedro Leal Fragoso,
Heloísa de Araújo Duarte Valente
UNIP

Esta comunicação pretende abordar dois aspectos, as capas de discos como parte integrante do projeto criador dos discos, no formato long-play. Muitas das capas tornaram-se emblemáticos, ultrapassando a embalagem para um dos meios de comunicação de massas mais importantes nos anos de 1970. A partir de uma amostragem das capas dos discos de cantores franceses, Edith Piaf, Charles Aznavour, Salvador Adamo e Jacques Brel, pretende-se destacar o papel exercido pelo emissor na produção da mensagem poética, a partir da linguagem visual, das capas. Esta linguagem não encerra nas imagens, ela continua emocional, a realidade existe fora da linguagem, a força da combinação dos elementos visuais. Este artigo procura significados nos elementos que são distribuídos nas capas de discos, o planejamento estruturado que desperta os sentidos, sucessivos ajustes estruturais visuais e artísticos, um sistema de sinais, estrategicamente idealizados. Analisar as capas de discos não apenas como embalagem comercial, mas como elemento de consumo da arte, da expressão artística. Procuro analisar os modelos gráficos, distribuídos nas capas de discos, a qualidade das figuras, as novidades das cores, suas combinações, a relação com a originalidade, seu tipo gráfico; a matriz impressa impressas; à qualidade da imagem a produção de discos de vinil retomou um aumento presente e consistente no mercado fonográfico mundial, as capas dos elepês se reafirmam como suporte para imagens de um elevado valor estético e técnico. Para tanto, baseamo-nos nos conceitos de performance (Cf. Zumthor, 2000) para analisar a gestualidade dos cantores em sua forma extática (fotografia, pintura e desenhos); para apontar elementos composicionais tais como gestos, posição do corpo, posição da cabeça, a iluminação, a diagramação, o olhar, posição das mãos, do corpo, as fontes e cores dispostas nas capas. Utilizaremos base teórica, estudo de campo, pesquisa exploratória, de modo a verificar como a gramática das imagens pode influenciar nos comportamentos dos consumidores de música mediatizada (gravações).

 ISSN 2318-7026

Introdução

Antes de iniciar, é importante ressaltar que este texto apresenta resultados parciais da dissertação de mestrado - A canção francesa e suas repercussões no âmbito da memória da cultura midiática brasileira, em andamento. O propósito do estudo é analisar o planejamento a partir da interpretação dos elementos gráficos na composição artística do produto, capas de discos, tendo como *corpus* as imagens contidas nas capas de discos das canções francesas na década de 1970.

> Abraçando a hipótese de que toda linguagem icônica resultaria de uma estratégia significativa e, como tal, persuasiva, esse artigo se propõe a analisar os 'olhares gráficos' encontrados em algumas marcas desenvolvidas por designers para clientes de perfis diferenciados, mas que possuem em comum a utilização do olho como tema e/ou objeto central de sua concepção. (CAMPOS, 2008, p. 2-3)

O presente estudo analisa o aspecto imagens das capas, a escolha: das cores, da iluminação, dos elementos gráficos, os recortes, suas posições e imagens exploradas dos cantores na capas de discos das canções francesas na década de 1970. A elaboração das capas passa por escolhas dos elementos gráficos, que se relacionam e estabelecem significados, tradução desta arte, que passa pelo processo cognitivo. A recepção frente ao elementos visuais, a combinação destes elementos, uma arte estampada, apreciadores se encantam com os encartes, rico em fotografias, textos, desenhos, iluminação e pinturas, um ranking dos elementos se estabelecem uma unidade organizada para seduzir os observadores das capas de discos.

Podemos criar um paralelo das imagens com a dinâmica da poesia oral, estudada por Paul Zumthor: "a forma não é estável, ela é dinâmica, um dinamismo formalizado, a organização dos elementos que compõe a forma não é rígida pela regra; ela é a regra". Os elementos gráficos e as imagens são concebidos de maneira organizada, com significativo apelo emocional: as imagens permanecem transmitindo repetidamente suas mensagens (cf. Baitello, 2012). A performance gráfica se organiza para criar a arte, esta troca olhares com seu público, a imagem nos observa e nós observamos as imagens, seus elementos criam um mundo, que exerce uma atração sobre nós e por nós é atraído.

Chegando a este ponto, é possível indagar: Até que ponto os elementos gráficos devidamente organizados se transformam em uma composição cuja performance artística dispara um gatilho de desejo? A apreciação da arte influenciado nas decisões de consumo, a audiência da obra. Além da percepção cognitiva, o estudo deve apresentar uma hipótese sobre a importância do planejamento das imagens nas capas de discos, seus elementos gráficos organizados e a importância

desta arrumação na comunicação. Ciência das linguagens, todas as formas do homem se comunicam, oral, escrita, visual, gestual, representada para compreensão das coisas. Os ambientes e paisagens sonoras influenciam na criação e interpretação dos códigos, a concentração o silêncio para exercem a tradução dos elementos e suas intenções planejadas, para aceitá-las ou escapar delas. Para Schafer (2001), o silêncio é tela de fundo sobre o qual se esboçam as nossas ações, sem as quais as mensagens permaneceriam incompreensíveis ou não poderiam sequer existir.

Mas as capas de discos existem como objetos, como meios de comunicação de massas, sobretudo nos anos de 1970. De acordo com Jose Luiz Fiorin (2004) "O problema real é como se processa a enunciação nas linguagens sincréticas, como as diferentes linguagens que a constituem manifestam um todo organizado de sentido". A fundamentação teórica apresentará as principais referências relacionadas com o seio da pesquisa que consiste em duas principais dimensões: A performance e a paisagem sonora. O levantamento envolve uma revisão da literatura sobre o tema bem como coleta documental sobre o objeto da pesquisa.

A Cognição dos elementos gráficos

Para Zumthor (1986), o ato da leitura de modo geral, proporciona o prazer, o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que o lê e o texto como tal. As disposições do elementos gráficos se alteram, se transformam em consonância com os comportamento, regras sociais, normas e crenças vigentes em cada momento da história. Em cada tempo percebe-se a construção de elementos de coesão, controle sociais. A imagem em uma arte, embalagem, a imagem em um produto rico em mensagem, codificadas também pelos elementos gráficos.

A indústria da música produz, seleciona, controla, comanda o consumo musical, o planejamento e criação das capas de discos é mais que simplesmente confeccionar uma embalagem, é um convite para canção e para a emoção. Uma releitura da arte, um enquadramento dos elementos nas capas como elemento artístico para o incrementar o consumo dos long-plays na década de 1970, os long-plays estabelecem a perfeita comunicação com a sociedade e seus valores. Assim, aliar os elementos gráficos que preenchem as capas que envolvem as canções, os elementos imagéticos permitem ao espectador a compreensão de como a produção de sentido passam por uma rede sócio semiótica, a construção de significados, caracterizada tanto por elementos expressivos das produções comunicacionais, quanto por suas configurações como expressões culturais.

Arte ou apelo gráfico

A arte sempre passa por transformações, recorrente dos movimentos sociais, e provocando novos movimentos sociais, a sociedade vem ajustando suas percepções, o mundo com que tratamos e nos posicionamos em relação a vida, as pessoas e as coisas do mundo. Para o filósofo e economista britânico Adam Smith "O consumo é a única finalidade e o único propósito de toda produção". Podemos escrever que todas as capas são arte ou podemos descobrir algum tipo de traço artístico nas capas? A arte se apresenta também nas capas de discos, pelas fontes, cores, disposições, desenhos, grafismos, fotografias, pinturas etc. Contribuem muitas vezes para impulso de desejo, serem retirados da prateleira, sejam consumidos, ocorrem um processo de diálogo, entre os elementos gráficos e a arte.

> Aquilo que sabemos ou aquilo que julgamos afeta o modo como vemos as coisas. Na Idade Média, quando os homens acreditavam na existência física do inferno, a visão do fogo tinha certamente para eles um significado muito diferente do que tem hoje para nós. No entanto, a sua ideia de inferno dependia muito da visão do fogo que consome e das cinzas que permanecem, bem como da experiência dolorosa das queimaduras (BERGER, 1982, p. 12).

O processo de construção e organização dos elementos expressivos nas capas de discos aponta escolhas. Por este motivo, figuram mais elementos na capa, além do nome do intérprete. Por isso mesmo, não podemos deixar de conceber e acreditar que os elementos gráficos organizados nas capas de discos são dispostos de forma planejada para produzir aproximação com o espectador. Para Baitello (2012), pagamos nove preços pela imagem e apenas um preço pelo produto. A representação visual de símbolos e imagens no comando das capas de discos, pautamos nossa vida pelas imagens, desejamos ser com mais imagens. As imagens cada vez mais se tornam o produto, tomando a frente muitas vezes como o principal produto- as cores, a iluminação, a fotografia, as fontes gráficas - estabelecem uma relação cada vez mais forte com os consumidores de arte inclusive na arte musical. Os elementos gráficos não são apenas inseridos e colocados na capas de discos e sim caprichosamente planejados, uma performance gráfica e artística. Poderíamos facilmente afirmar que performance gráfica das artes da capa dos discos pode ajudar na vendagem da obra musical, as embalagens na busca dos seus consumidores, a sociedade com necessidades de observar e interagir com signos dinâmicos. Pessoas buscam a arte como saída para momentos festivos, o que, consequentemente, estimula a sociedade para decodificar e despertar o desejo do consumo dos produtos. (HALL, 2003, p.401), desconstruindo o significado original da mensagem

para que este – ainda que mantenha vínculo estreito com a definição dominante em termos globais – assuma características que atendam a demandas específicas (localizadas) que o receptor sente necessárias no processo comunicacional. Podemos observar no trabalho a comunicação, os elementos, os códigos se transformando em uma performance das imagens nas capas de discos, estas em harmonia e semelhança com seus rótulos, uma performance que facilmente vão acompanhá-los durante suas carreiras, e após seus óbitos. A sociedade necessita e se utiliza de referências artísticas, para externar os seus sentimentos vividos em momentos de lamúria. Para Baitello (1997 p18-19) "A cultura é o macrossistema comunicativo que perpassa todas as manifestações e como tal deve ser compreendido para que se possam compreender assim as manifestações culturais individualizadas". Todavia, o aspecto da interferência midiática das empresas de comunicação, muitas vezes perversa, mercenária e habilidosa em modelar e definir padrões sociais, estas ações também são planejadas para as capas de discos, que protegem e embalam a canção. As capas não apenas no papel de informar e proteger a canção, mas também de ser vanguardista na aplicação de comportamentos que vão guiar os elementos gráficos ao seu público. As imagens são planejadas para serem interpretadas, são parciais, organizadas e direcionadas o bom observador pode enxergar o que a arte se propõe, o que quer imprimir e realizar ou apelar.

As capas dos long-plays

O olhar para o céu, para o Olimpo, aquilo que é criado na mente de quem vê o signo, o significado daquilo que vemos. O olhar para o máximo do esplendor, lamento, tristeza, melancolia, perdão, suplicio. Da relação do signo com o objeto o signo pode ser um ícone, que tem semelhança com o objeto representado, suas cores escuras tristeza e o olhar para o alto.

Figura 1. Imagens da capa e contracapa do disco *Mon Legionnaire* – Fontana

Fonte: Discogs. [https://www.discogs.com/pt_BR/Edith-Piaf-Mon-Legionnaire/release/8409976.](https://www.discogs.com/pt_BR/Edith-Piaf-Mon-Legionnaire/release/8409976) Acesso em 09 de maio de 2021

Figura 2. Imagens da capa e contracapa do disco *Retrato de Edith Piaf* – EMI

Fonte: Discogs. https://www.discogs.com/pt_BR/Piaf-Retrato-De-Edith-Piaf/release/4460000. Acesso em 09 de maio de 2021

Projeto artístico representando o sofrimento da cantora. Olhar distante, contraste de luzes e sombras. A capa e contracapa diagramada com as informações no eixo central. Moldura, Ilustrações ao redor o artista/designer desenhou manualmente, um invólucro harmonioso dos elementos com toda a peça. Olhar distante, contraste de luzes e sombras.

Figura 3. Imagens da capa e contracapa do disco *La Bohème* – RGE

Fonte: Discogs. https://www.discogs.com/pt_BR/Charles-Aznavour-La-Boh%C3%AAme/release/11908431. Acesso em 09 de maio de 2021

Signo com o objeto pode ser um índice, quando o signo tem relação direta com o objeto que mostra algo que aconteceu ou vai acontecer, na imagem da capa de disco acima, Charles Aznavour já cantou, está cantando ou vai iniciara canção. Capa fundo infinito, iluminação de palco (dura), o microfone parece uma garrada que Aznavour irá abrir com os dentes Cores da comunicação (azul + laranja) – Psicologia das cores contracapa – eixo central linhas que separam as seções Tipografia sem serifa, fácil leitura.

Figura 4. Imagem da capa do disco *Portfolio* - Island Records

Fonte: Discogs. https://www.discogs.com/Grace-Jones-Portfolio/master/56285. Acesso em 09 de maio de 2021.

Capa futurista, moderna, contemporânea, atemporal em harmonia coma artista irreverente, o fundo azul lembramos, nos encaminha para o mar, para o céu para a liberdade natural e a imagem quase gráfica e angular do rosto da cantora envolve e fecha uma sentido de liberdade com elementos gráficos naturais e artificiais. Fundo infinito sumindo a roupa da artista (cantora). Conseguimos ver um triângulo imaginário central (invertido). LP com o fundo infinito invadindo o céu e ligando ao mar junção do Futurismo e o Naturalismo. Guimarães (2001), analisa os determinantes culturais que nos levam a perceber e a proceder a analogias na produção de sentido das cores, apoiado nos estudiosos da semiótica da cultura, notadamente nas ideias do tcheco Ivan Bystrina. A semiótica pode ser entendida quando verificamos a realidade a nossa volta, e vemos que ela está em todos os lugares. As capas despertam um prazer, uma felicidade, um fantasia pela combinação planejada das imagens.

> Essa felicidade de ação e projetiva em relação a vida cinzenta e morna dos homens privados de todas as possibilidades de ação criadora ou responsável; está igualmente em oposição com uma outra concepção da felicidade que se desenvolve no seio da civilização, e à qual a cultura de massa, em seu setor prático e informativo, empresta sua colaboração. (BAITELLO, 1997, p. 125)

As capas de discos não apenas como embalagem comercial, mas como elemento de consumo das cores, as capas de discos disparam a libido do "consumidor", os produtos da expressão artística humana. A compreensão dos objetos de sentido, das quais a Semiótica se ocupa.O homem como signo e a mente como

um fenômeno externo. Signos é tudo que nos faz lembrar de algo e é perceptivo aos nosso sentidos, é a essência da semiótica.

Conclusão – um entorpecimento pelos elementos gráficos performáticos para um arrebatamento dos espectadores das capas de discos pela arte e imagens

O trabalho revelar um cenário bem articulado, organizado, executando uma performance dos elementos gráficos nos trabalhos artísticos dos long-plays analisados, conduz a um modelo artístico. A importância do estudo da cognição na interpretação conduzida da arte está determinando para o aumento do consumo. Analisar a importância dos signos dentro das dimensões estudadas na Comunicação. O long-play sobreviveu um período da história e não chegaria ao final dos anos 1990, comparando com a concorrência de outras artes, como as capas de livros, telas onde o tempo é ínfimo: "A felicidade moderna implica, em todos os casos, a adesão - aderência à realidade fenomenal, ao mundo empírico da vida vivida. Nas projeções imaginárias, a felicidade não é um sonho extraterrestre, uma busca de belas atitudes contemplativas". (MORIN, 2002, p. 127-128).

Vários padrões serão fabricados a partir da arte. A arte contemporânea, os modelos de imagens e *design* gráfico para o consumo, um código atualizado, a perfeita comunicação com seu público, pela condução e acomodação das ideias, tudo estampado nos elementos gráficos bem decodificados. Para Hall (2003), é dentro dos sistemas de representação da cultura e através deles que nos "experimentamos o mundo". Uma proposta oportuna a experiência do espetáculo definida pelos elementos visuais, tendo para a música dos anos de 1970 e as suas capas e long-play como o modelo perfeito. Neste curto espaço de tempo as capas de long-play foram veículos de transmissão para a poesia se estabelecendo como elemento poético e determinante para os movimentos sociais.

 ISSN 2318-7026

Referências

BAITELLO JR, Norval. **O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Leopoldo: UNISINOS, 2012.

BERGER, John**. Modos de Ver**. Lisboa: Edições 70, 1982

CAMPOS, Jorge Lucio; LIMA, Carlos Alberto Soares. **Olhares gráficos: design, conceito e identidade visual.** 2008.

FIORIN, José Luiz. Semiótica e comunicação. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica.** ISSN 1982-2553, n. 8, 2004.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação – a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores.** São Paulo: Annablume, 2004.

HALL, Stuart. **Codificação/Decodificação**. In: HALL, Stuart, SOVIK, Liv (org.). **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MORIN, Edgar; **Cultura de massa século XX**. Forense Universitária 2002.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo.** São Paulo: Edunesp, 2001.

ZUMTHOR, Paul, **Performance, recepção e leitura**, Cosac & Naify, 1986

Kind of Blue e *Kind of Choro*: representações de pontos de escuta e do lugar do músico

Pablo Garcia Costa - UECE,
Beatriz Magalhães-Castro - UnB

Penumbra, de K-ximbinho é apresentada em sua discografia em duas formas: com arranjo, organização entre tema e improviso, e formação instrumental distintos. A partitura foi publicada em 1956, gravada em LP pelo Quinteto de K-ximbinho no álbum *Em Ritmo de Dança* vol. 3 de 1958, e posteriormente em 1981 no disco *Saudades de Um Clarinete*, também de K-ximbinho. As gravações diferem na formação do conjunto instrumental. Enquanto a gravação de 1958 se assemelha aos conjuntos que tocavam nas boates nas décadas de 1950 e 1960 no Rio de Janeiro e o principal solista era o clarinete, a segunda gravação, de 1981, sugere a formação de um regional de choro onde o solista ainda é o clarinete junto ao cavaquinho. Descrever esse conjunto específico em cada gravação, destacado como o primeiro ponto da entrada da modernidade e o segundo ponto como a saída desse processo, revela como elemento extramusical que as escolhas de K-ximbinho estavam orientadas segundo noções de organização de conteúdos que ele conside-rava como inovadores e tradicionais; um grupo de 1958 seria o moderno, o grupo de 1981 com regional de choro, seria o tradicional. Em 2019, *Penumbra* foi a primeira música arranjada para ser tocada pela Choro Grande Banda, grupo criado no projeto Grupo de Choro da UECE, como atividade de Iniciação Artística e Projeto de Extensão. Travassos (2005), segundo o conceito de ponto de escuta, também nos leva a refletir sobre a música popular brasileira em lugares como a academia, o bar, a roda, a festa, todos localizados em uma mesma cidade. A partir da identificação desses lugares, surge o interesse de investigar e compreender como essas informações musicais, teóricas e performativas são vistas e representadas imageticamente por seus executantes. Contudo, surge a questão sobre como a posição do músico, que também é ouvinte, gera um discurso que desloca o foco da análise do produto musical para as interações sociais e os impactos dessas interações na prática musical, interpretativa ou composicional. Enquanto categoria de engajamento social, como afirma Meintjes (1990, p. 43): "O estilo musical [...] é uma característica social intuitiva, sentida, que expressa forma e representa um sistema de coerência social." Nesta proposta analisaremos como essas interações são reveladas a partir do conjunto imagético em *Penumbra*, desenvolvida no projeto de extensão referido.

Inicio essa discussão a partir de dois exemplos sobre trajetórias musicais em que a prática do Choro é constantemente repensada sobre tradição e inovação. Frequentemente me utilizo do termo "moderno", mas em geral como forma de reproduzir o que foi dito no discurso dos agentes observados neste trabalho.

O primeiro exemplo trata da vida e obra do compositor e instrumentista Sebastião Barros, popularmente conhecido como K-ximbinho, a partir da revisão de sua trajetória, do discurso sobre pensar e fazer música popular e da noção de modernidade relacionada ao contexto em que determinado elemento musical se encontra. Deslocado de seu contexto original, um elemento musical antes considerado tradicional, passa a ser utilizado como agente modernizador.

Sobre o segundo exemplo, procuro descrever os processos de pensar e fazer música do grupo musical Choro Grande Banda, atividade de iniciação artística do Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará, como forma de questionar e repensar o currículo de disciplinas dessa graduação a partir de sua trajetória como prática de extensão e como a música de K-ximbinho evoca uma intenção de mudança e figura como referencial nesse processo com elementos musicais tradicionais utilizados como agentes transformadores.

Falo inicialmente sobre música popular como prática, como campo de atuação que contém saberes específicos que se refletem na maneira de pensar e fazer música, e como essa realidade se adapta num processo em que o objetivo não repousa na necessidade de criar rótulos para classificar se uma obra é música popular, mas como as pessoas se reconhecem a partir de um estilo ou gênero musical, no encontro e no reconhecimento de pertencimento.

Sem especificamente tentar definir o que é música popular, ainda que o uso desse termo como produto e rótulo esteja presente nas falas citadas ao longo do texto, tomo como norte a reflexão de Negus (1996) sobre experiências humanas, que entendo como experiências musicais. Essas experiências se constituem "dentro de circunstâncias sociais particulares e sujeitas a diferentes tipos de regulação política." (NEGUS, 1996, p. 3) Elas se baseiam em atividades culturais com linguagens e sistemas simbólicos particulares.

Contudo, essa percepção sobre linguagem e cultura não deve ser tomada como um único meio de comunicação das nossas experiências e não devemos tratar determinada música como reflexo de uma sociedade.

> Mas nenhuma música pode ser um espelho e capturar eventos ou atividades em suas melodias, ritmos e vozes. O mundo, a sociedade, a vida de um indivíduo ou a visão de um incidente em particular são complexos demais para que qualquer

 ISSN 2318-7026

> produto cultural (livro, filme ou música) seja capaz de captar e "refletir" espontaneamente. Portanto, meu ponto geral é que a música é criada, circulada, reconhecida e respondida de acordo com uma gama de pressupostos conceituais e atividades analíticas que são fundamentadas em relações sociais, processos políticos e atividades culturais bastante particulares. (NEGUS, 1996, p. 4)

Sobre música popular, enquanto problema de pesquisa, concordo com (SANTOS, 2012), quando reflete que repertórios e gêneros musicais apresentam em suas estruturas níveis distintos de complexidade e hibridismo, compartilhando elementos musicais entre si, articulando um diálogo entre referências musicais diversas, revelando para o contexto da pesquisa e do ensino um complexo de questões. Contudo, a definição de música popular proposta pelo autor, tendo Béhague[1] como referência, não me parece dar conta de alguns níveis de interpretação, recepção e prática, porque ao explicitar alguns eventos como primários, parece omitir as múltiplas interpretações que música popular pode ter como um campo de relações, além do contexto urbano. Mesmo falando de uma prática musical observada no contexto urbano, dois espaços distintos, como a universidade e a roda de choro (por exemplo), têm sujeitos que consomem, pensam e fazem música de maneira distinta. Ou seja, o próprio espaço urbano tem dinâmicas internas distintas com propósitos específicos, e os limites que definem a noção de urbano já se alteraram consideravelmente desde a publicação de Béhague sobre o verbete música popular.

Prefiro pensar sobre música popular a partir de outros referenciais que entendo mais amplos e não só limitados à classificação de um produto resumido por espaço geográfico urbano em contraponto ao não urbano (ou rural).

Anthony Seeger chega a uma definição ampla sobre música a partir da sua pesquisa sobre os Kisêdjê (SEEGER, 2015), compreendida por ele como antropologia musical, que estuda a vida social como performance. Para Seeger, relações e processos sociais são interpretados e construídos tendo a música como participante dessa dinâmica.

> Música é muito mais que os sons capturados pelo gravador. Música é uma intenção de fazer algo que se chama música [...] em oposição a outros tipos de sons. É a capacidade de formular sequências de sons que os membros de uma sociedade assumem como música [...]. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance. Música é também, claro, os próprios sons, após a sua produção. E, ainda, é tanto intenção como realização;

1 BÉHAGUE, in Grove 1995, Vol 10: 529 *apud* SANTOS, 2012.

> é emoção e valor, assim como estrutura e forma. (SEEGER, 2015, p. 16)

Seguindo a ideia de que música existe enquanto processo, possibilitando que desloquemos o foco de sua existência como produto, trago a definição de Steven Feld quando reflete que música tem fundamentalmente uma vida social, e por meio de um engajamento ela pode ser consumida individual ou coletivamente, de maneira reflexiva ou prática, como uma entidade simbólica. "Por "engajado" quero dizer interpretado socialmente como significativamente estruturado, produzido, executado e exibido por atores historicamente situados." (FELD, 1994)

A Kind of Choro: o caso de K-ximbinho

Recentemente apresentei trechos do meu trabalho de mestrado (COSTA, 2009) no 1º Encontro de Pesquisa em Música 2020[2], promovido pelo Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará, durante a XXV Semana Universitária dessa mesma universidade.

Enquanto discutíamos sobre minha pesquisa, toquei um mp3 da música Just Walking[3], na performance do Tenteto de K-ximbinho. Essa composição, de sua autoria, levantou durante a apreciação uma discussão sobre o perfil duplo de K-ximbinho, jazzista e chorão. Outros exemplos musicais foram tocados e ao final uma colega fez um resumo que nos fez rir, mas soou para mim como algo muito profundo para se pensar: *Kind of Choro*. Esse é um trocadilho interessante que nos remete ao icônico álbum *Kind of Blue*[4], do trompetista Miles Davis. *Blue* também é uma palavra presente na obra de K-ximbinho, tanto como referência da *blue note*, que o compositor via como elemento musical de uso estratégico para inovar em suas obras e também como sua obra era percebida e assimilada por outros músicos e produtores musicais.

> **Paulo Moura** – Uma coisa, aquela série de composições de temas de jazz, K-xim-blues. E esses temas, você tem muita coisa nesse gênero aí?
> **K-ximbinho** – Não, não tem muita coisa. Tem... você era componente do conjunto, você está lembrado que a gente

2 Disponível em http://www.uece.br/musica/index.php/noticias/14-lista-de-noticias/215-2020-11-18-00-34-38 Acesso em 17 de dezembro de 2020.

3 Disponível em https://youtu.be/fWJ4NAN48Ew, acesso em 17 de dezembro de 2020.

4 Disponível em https://youtu.be/8uUCIQ50e-4, acesso em 17 de dezembro de 2020.

 ISSN 2318-7026

> tinha um número ilimitado de músicas para repertório e como passou aquela época, parei de compor aqueles temas, porque a essa altura o conjunto se dissolveu, uma série de coisas, eu tive que parar. (K- XIMBINHO, 1980a)

> Ainda assim é possível verificar em experiências posteriores a K-ximbinho interpretações que sugiram ou reforcem elementos específicos. A citar o álbum K-ximblues de Paulo Moura [...]. O álbum Mistura e Manda foi publicado pela gravadora portuguesa Música Latina com o título Tempos Felizes e no texto em inglês do encarte escrito por William Hogeland descreve a composição Ternura como *'the haunting and sweetly nostalgic "Ternura", full of blues and pop-ballad feeling'*. (COSTA, 2009, p. 122-123)

Após imaginar K-ximbinho como um campo a ser pesquisado, e desse campo dar foco para algumas questões, tratei sua trajetória de vida como uma linha que se inseria num contexto de mobilidade, inserção e adaptações constantes do sujeito e de sua obra musical[5] (COSTA, 2009). Sobre a obra percebi que havia em seu discurso justificativa sobre as ações tomadas no processo composicional e de arranjo musical que eram apresentados e recebidos como Choro e Samba com elementos do Jazz. Esses elementos eram a marca criativa e inovadora de K-ximbinho, legitimado por gerações como responsável por promover a aproximação da música brasileira com a música estadunidense. Meu foco, em especial sobre essa referência, estava centrado na questão da modernidade como processo de inovação na música brasileira, especialmente samba e choro, que se resumiam como música popular brasileira instrumental praticada entre as décadas de 1940 a 1970.

Durante a pesquisa de mestrado, foi fundamental compreender que processo era esse de transformação de uma música, segundo ação composicional amparada por um discurso sobre modernidade e inovação como forma de promover algo novo. Alguns trabalhos consultados classificavam a música composta por K-ximbinho como híbrido ou choro-jazzístico.

A partir da trajetória de K-ximbinho e sua produção como arranjador, instrumentista e compositor, delimitei um arco temporal, que classifiquei como uma dinâmica de entrar e sair da modernidade, e tomei como base as referências de García Canclini (2001, 2007). Assim pude chegar à reflexão sobre a ação modernizadora, que não se descrevia propriamente como um produto, mas um processo

5 Por "obra musical" vou considerar os produtos gerados por K-ximbinho compositor, arranjador e instrumentista, uma vez que suas experiências se formatam a partir desses três perfis de atuação, auxiliando na construção de sua identidade artística.

que envolvia absorver informações diversas, tendo como referência o Jazz[6] dos Estados Unidos.

> Dessa discussão surge a noção de modernidade segundo intenção do próprio compositor. Modernizar é uma ação criativa que sugere mudanças, inovar, não exatamente confrontar o tradicional com o que venha a surgir, mas permitir que um gênero ou estilo musical se transforme para continuar, sem desfiguração. (COSTA, 2009, p. 26)

Sobre o arco temporal, destaco duas interpretações de K-ximbinho para a música Penumbra, de sua autoria, apresentadas em sua discografia com arranjo, organização entre tema e improviso e formação instrumental distintos.
A música/partitura foi publicada em 1956[7], gravada em disco pelo Quinteto de K-ximbinho no álbum *Em Ritmo de Dança vol. 3* de 1958[8] e posteriormente em 1981 no disco *Saudades de Um Clarinete*[9], também de K-ximbinho.

Figura 1: Capa dos LPs *Em Ritmo de Dança vol. 3* e *Saudades de Um Clarinete.*

6 “Aliás, a palavra *jazz*, bem como outras do vocabulário inglês passa a ser incorporada para compor uma vitrine, ou espécie de “avatar” do sedutor e moderno Estados Unidos. Dois focos iniciais são percebidos na tentativa de renovar ou modernizar a música brasileira popular. O primeiro visa atender às demandas comerciais de produtores de rádio e disco, o segundo a mudança ou aproximação com padrões sonoros e estéticos que agradassem às elites.” (COSTA, 2009, p. 18)

7 “Copyright 1956 by Irmãos Vitale - Editôres - São Paulo - Rio de Janeiro – Brasil. Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved.” Segundo consta no rodapé de cada partitura do álbum *Chôros de K-ximbinho* (K-XIMBINHO, 1956).

8 *Penumbra - Em Ritmo de Dança vol. 3* - 1958 – Disponível em: https://youtu.be/zMaNzrTYyuk, acesso em 15 de dezembro de 2020.

9 *Penumbra - Saudades de Um Clarinete* - 1981 – Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OPIm6DjTwho&t=1181s, acesso em 15 de dezembro de 2020.

A estrutura da composição descrita na partitura está distribuída na sequência [A-A-B-B-A-A]. A parte [A] está na tonalidade de sol menor (Gm) e a parte [B] na tonalidade de sol maior (G). As gravações se diferem por formação do conjunto instrumental, conforme descrito na tabela 1. Sobre a gravação de 1958 percebi que o conjunto se assemelhava aos conjuntos que tocavam nas boates durante as décadas de 1950 e 1960 na cidade do Rio de Janeiro e o principal solista era o clarinete. A segunda gravação, de 1981, sugere a formação de um regional de choro onde o solista ainda é o clarinete junto ao cavaquinho.

Tabela 1. Formação instrumental - comparação.

Em Ritmo de Dança vol. 3 - 1958	Saudades de Um Clarinete - 1981
Clarinete - K-ximbinho (Sebastião Barros)	Clarinete - K-ximbinho (Sebastião Barros)
Piano - Walter Gonçalves	Cavaquinho - Neco (Daudeth de Azevedo)
Contrabaixo - Vidal (Pedro Vidal Ramos)	Violão - Damázio Baptista de Souza Filho
Bateria - Hugo Tagnin	Violão 7 cordas - Raphael Rabello
Guitarra - Nestor Campos	Pandeiro - Jorginho

Descrever esse conjunto específico em cada gravação, destacado como o primeiro ponto da entrada da modernidade e o segundo ponto como a saída desse processo, revela como elemento extramusical que as escolhas de K-ximbinho estavam orientadas segundo noções de organização de conteúdos que o compositor considerava como inovadores e tradicionais; um grupo de 1958 seria o moderno, já o grupo de 1981 com regional de choro, seria o tradicional.

Durante a segunda metade da década de 1970, próximo ao final de sua carreira, K-ximbinho passou a se perceber como tradicional diante de um novo contexto de modernização e inovação promovidos pelo rock. Assim o compositor se exclui desse processo. Contudo, essa organização distinta não se dá como um processo histórico linear em que o tradicional aparece como base ou início, para depois chegar o arranjo inovador, como ação modernizadora. K-ximbinho inverte a lógica, uma vez que aquilo que é considerado inovador veio primeiro.

Um tipo de choro: o caso choro grande banda

A motivação para se trabalhar com grupos musicais na universidade, em especial no Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará não é recente.
As várias iniciativas organizadas por professores do curso, assumindo a postura de coordenador, orientador, regente, arranjador e musicista, também se alimentam das demandas geradas pelos alunos e não somente por editais de bolsa de iniciação artística.

Elizabeth Travassos faz reflexão sobre música popular, como interesse especial de pesquisadores da academia, refletindo e produzindo conhecimento científico. "Há tempos que a música popular atrai os eruditos, e o assunto nunca esteve de todo ausente das cogitações dos pesquisadores vinculados às universidades". (TRAVASSOS, 2005, p. 94) Desse contexto de aproveitamento e espaço para reconhecer saberes musicais diversos, com foco para música popular, percebo uma realidade transformadora no cotidiano de alunos da Universidade Estadual do Ceará – UECE, em especial, alunos do Curso de Música. O programa de disciplinas dispõe de um conjunto de eixos temáticos que tratam das ferramentas teóricas para análise, percepção, criação, apreciação e reflexão sobre conteúdos históricos da música de tradição europeia, para ser mais específico, a música erudita ocidental. Com exceção das disciplinas de introdução à etnomusicologia, música brasileira, harmonia popular e prática de conjunto, todo o restante das disciplinas tem como material referencial autores que abordam obras do repertório erudito europeu. Contudo, é perceptível que alguns grupos de alunos não se reconheçam diante do contexto em que as músicas que tocam e trazem como conhecimento prévio. Aquelas músicas que lhes são significativas, aprendidas ao longo de suas vidas fora da universidade são pouco abordadas.

A Pró-Reitoria de Extensão-PROEX da Universidade Estadual do Ceará, desde 2014, vem lançando anualmente editais de apoio a projetos de iniciação artística, com o objetivo de "gerar conhecimentos artísticos por meio da produção artística e de pesquisa básica aplicada à extensão"[10]. Amparado pelas linhas de extensão Artes integradas, Patrimônio cultural, histórico, natural e imaterial na área de conhecimento Linguística, Letras e Artes, foi criado o Grupo de Choro da UECE, como atividade de Iniciação Artística e Projeto de Extensão, encampado pelo Curso de Música desta universidade.

Os objetivos propostos no edital da Pró-Reitoria revelam interesse e preocupação para uma formação diversificada, que se some à trajetória de um aluno de graduação. Os tópicos listados versam sobre geração de conhecimento, institucionalização dos projetos aprovados, divulgação das pesquisas em desenvolvimento, estímulo para vocação artística, performance e formação cidadã[11].

10 Seleção de Programas/Projetos para Concessão de Bolsas de Iniciação Artística – Exercício 2017. Chamada Pública Nº 04/2017 – Reitoria/FUNECE. Pró-Reitoria de Extensão – PROEX, Universidade Estadual do Ceará – UECE. Disponível em: <http://www.uece.br/proex/dmdocuments/selecao_para_bolsa_de_iniciacao_artistica.pdf>. Acesso em 09 mar. 2017, p. 01.

11 *Ibid.*, p. 01.

 ISSN 2318-7026

Figura 2. Choro Grande Banda, projeto do Grupo de Choro da UECE.

Fonte: Acervo do autor. 2019.

O Grupo de Choro da UECE iniciou suas atividades como um encontro informal entre professores e alunos que manifestavam interesse em tocar Choro. Com a publicação do edital no primeiro bimestre de 2014 e aprovação do projeto em março do mesmo ano, o projeto se renovou por mais seis anos nos editais de 2015 a 2020. Esse último com duração entre março e dezembro.

O grupo era formado por um regional básico de choro: bandolim, violão de 6 e 7 cordas, cavaquinho e pandeiro. A partir de 2017, com um número maior de integrantes, o grupo se confundia entre identidade e forma, entre regional e banda. Os arranjos propostos para o modelo anterior não se adequavam ao formato atual e novas ideias e adaptações surgiram como possíveis soluções para o grupo. Assim o nome do grupo mudou para Choro Grande Banda, redefinindo a identidade e proposta de trabalho iniciais do grupo.

São oito integrantes, bolsistas pelo Edital do Programa de Iniciação Artística da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Estadual do Ceará – UECE. Os instrumentos musicais que compõem o grupo são bandolim, cavaquinho, violão 7 cordas, guitarra, contrabaixo, percussão, bateria, flauta, clarinete, saxofone alto e tenor. O grupo tem a participação de dois estudantes voluntários tocando tuba e saxofone soprano. Em especial, durante o ano de 2019, o grupo se dedicou a estudar a música de K-ximbinho, produzindo arranjos que se adequassem a formação instrumental descrita.

Parte de nossa referência para estruturação da instrumentação e dos arranjos vem da escuta e análise do repertório original de K-ximbinho e alguns relatos que deram um norte sobre arranjo e instrumentação. (COSTA, 2012)

Cito três exemplos de arranjos realizados sobre músicas de K-ximbinho e tocados pelo grupo: Velhos Companheiros, Sempre e Penumbra.

Figura 3. Imagem escaneada das partituras de K-ximbinho.

Fonte: Acervo do autor. 2019.

Velhos Companheiros[12] foi arranjada pelo bolsista Ferreira Jr, que também integra o grupo tocando saxofone alto. Ferreira, estava concluindo o bacharelado de saxofone e parte de seus estudos desenvolvidos para a monografia (JÚNIOR, 2018) e conclusão de curso estavam centrados sobre jazz modal[13] e arranjo em bloco para grupos de jazz, por tanto muito de suas referências auxiliaram na construção de um estilo particular para o arranjo dessa música.

Figura 4. Trecho do arranjo de Velhos Companheiros.

12 Velhos Companheiros - Copyright 1977 by IRMÃOS VITALE S/A. Ind. e Com. - São Paulo - Rio de Janeiro – Brasil. Todos os direitos autorais reservados para todos os países. All rights reserved. Velhos Companheiros foi arranjada, gravada e lançada no disco Saudades de Um Clarinete de K-ximbinho, em 1981. Disponível em: https://youtu.be/On5ovfkyMn8, acesso em 18 de dezembro de 2020.

13 RUSSELL, George. Lydian chromatic concept of tonal organization: The art and science of tonal gravity. Massachusetts: Concept Publishing Company, 2001. Fourth Edition.

A música Sempre[14], foi arranjada por Almir Medeiros (MEDEIROS, 2017) para quarteto de saxofones e adaptada por mim para a instrumentação do Choro Grande Banda. Medeiros, insere um grupo de compassos destinados para improvisação e um criativo novo trecho sobre a melodia no formato de fuga:

> Na Parte C foi incluída uma pequena fuga, cujo tema foi construído a partir da inversão da melodia inicial da Parte B. Aqui não desenvolverei uma análise sobre a rítmica empregada nesta fuga, pelo fato da mesma ter sido construída em sua forma convencional, ou seja, não foi utilizado, o mesmo tratamento rítmico empregado nas demais partes do arranjo. (Medeiros, 2017, p. 69)

Sobre esse trecho em formato de fuga, resolvi adaptar o arranjo de Medeiros para que o grupo tocasse com a rítmica do swing jazzístico, sugerindo uma sonoridade que tornasse evidente o universo musical do jazz perseguido por K-ximbinho durante as décadas em que produziu seus discos com essa intenção modernizadora.

Figura 5. Trecho do arranjo de Sempre.

Penumbra[15] foi arranjada por mim, a primeira música trabalhada pelo Choro Grande Banda, dando início às atividades de 2019, com foco especialmente sobre a obra de K-ximbinho. Tomei como referência para estruturação do arranjo

14 Sempre - "Copyright 1949 by Irmãos Vitale - Editôres - São Paulo - Rio de Janeiro – Brasil. Todos as direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved." Disponível em https://youtu.be/zEdO43__o4U, acesso em 15 de dezembro de 2020.

15 Penumbra – Choro Grande Banda – Disponível em https://youtu.be/wsbAA-VUJEjY, acesso em 18 de dezembro de 2020.

alguns livros específicos sobre fraseados do Choro (CAETANO, 2010), estrutura rítmica, harmônica melódica do choro (NETO, 2017), condução de vozes e encadeamento de acordes para guitarra (FARIA, 2010), condução de vozes e encadeamento de acordes no jazz (DEGREG, 1994) e arranjo em bloco para conjuntos de jazz (TOMARO e WILSON, 2009).

Figura 6. Trecho do arranjo de Penumbra

Além do estudo de performance musical e repertório, o grupo pesquisa também a história, a origem e as relações sociais de músicos e compositores no contexto da música instrumental brasileira popular do século XX, em especial o Choro. A coordenação e direção musical do grupo é de minha responsabilidade, com a colaboração artística dos bolsistas. Cada bolsista, além das obrigações como músico, tem também atribuições de gestão e organização das rotinas de ensaio, catalogação de material musical, material audiovisual e organização de apresentações.

Considerações sobre contexto e significado musical

Travassos (2005), segundo o conceito de ponto de escuta, nos dá suporte para pensarmos sobre o espaço democrático da universidade e troca de saberes musicais, assim nos leva a refletir sobre a música popular brasileira no meio acadêmico, mas também em lugares como o bar, a roda, a festa, todos localizados em uma mesma cidade. A partir da identificação desses lugares, surge o interesse de investigar e compreender como essas informações musicais, teóricas e performáticas são vistas por seus executantes e como associam e negociam esses conteúdos da prática musical com os conteúdos e objetivos curriculares de um curso superior de música.

Essa realidade se afirma quando percebemos que existem demandas e projetos a espera de condições viáveis para execução, sem que se altere em grandes proporções os projetos político-pedagógicos dos cursos, uma vez que o Curso de Música da UECE, dividido entre licenciatura em música, bacharelado em saxofone, piano, flauta e composição tem que dar conta de um conteúdo teórico que não traduz, nem comporta plenamente todas as manifestações musicais e culturais sugeridas pelos alunos e professores. Contudo, estabelece um quadro de atividades que traz para as reflexões sobre música o assunto "música popular" e suas especificidades.

Contudo, surge a questão sobre como a posição do músico, que também é ouvinte, condiciona sua audição, gerando um discurso que desloca o foco de análise do produto musical, para as interações sociais e os impactos que essas interações têm sobre uma prática musical, interpretativa ou composicional.

Dessa maneira, penso que podemos falar aqui de estilo musical, além de definição de gêneros musicais, a partir das relações que revelam colaboração, participação, engajamento, noção de identidade e pertencimento, assim como a concepção de Meintjes (1990, p. 43) quando diz: "O estilo musical, neste sentido, é uma característica social intuitiva, sentida, que expressa, forma e representa um sistema de coerência social."

Verifico como impacto o aprendizado sobre pesquisa em música, observando e percebendo uma linguagem de interpretação na música popular muito característica do Brasil. Porém, essa intepretação se mantém mais por processos de transmissão oral e performática, revelando um cotidiano de músicos que transitam em contextos de prática dos gêneros choro e jazz. São músicos que improvisam e reinterpretam temas e composições além do registro de partituras e regras de escrita musical, mas com estilos musicais particulares, também construídos em coletividade.

Trazer para o âmbito acadêmico de formação musical, tradicionalmente europeu, a possibilidade de pensar práticas musicais populares, ressignifica o fazer musical e nos convida e inquieta para pensar música, falar de e sobre música, ligando reflexão, observação, apreciação, prática e aprendizagem.

ISSN 2318-7026

Referências

CAETANO, R. **Sete Cordas:** técnica e estilo. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2010.

COSTA, P. G.. **"Modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional":** tradição e inovação em K-ximbinho (Sebastião Barros). Brasília: Universidade de Brasília, v. Dissertação (Mestrado em Música), 2009. 132 p.

COSTA, P. G.. **Adaptação Profissional:** tradição e mudança no discurso de K-ximbinho. Seminário Internacional - NEHO 20 anos - História Oral: identidade e compromisso. São Paulo: NEHO/Diversitas/USP. 2012. p. 284-297.

DEGREG, P. **Jazz Keyboard Harmony**. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz Inc., 1994.

FABRIS, Bernardo. ***Catita* De K-Ximbinho e A Interpretação do Saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz**. (Artigo de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

FARIA, N. **Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

FELD, S. **Communication, Muisc and Speech about Music**. Chicago: Music Groves, 1994. 77-95 p.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **"La globalización: ¿productora de culturas híbridas?"**. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. México, 2002.

______, Néstor. **Culturas hibridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GEUS, J. R. **A *performance* do choro-jazzístico de K-Ximbinho**. XVI Congresso ANPPOM: p. 401-406. Brasília, 2006.

JÚNIOR, F. F. D. N. **O emprego sistemático do modo dórico na improvisação**. Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, p. 54. 2018. Disponível em: http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=87618 Acesso em: 18 de dezembro de 2020.

K-XIMBINHO. **Choros de K-ximbinho: para clarinete, piston ou sax tenor e sax alto**. Músicas de K-ximbinho. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, [1956?]

______. **Em Ritmo de Dança vol.3**: Quinteto de K-ximbiho. K-ximbinho: composição regência e clarinete. Rio de Janeiro: Polydor LPNG 4015 (LP de vinil 33 RPM), 1958a.

______. **Saudades de um clarinete**. K-Ximbinho: composição, regência e clarinete. São Paulo: Estúdio Eldorado: 50.81.0387 (LP de vinil 33 RPM), 1981.

MEDEIROS, Almir Santos de. **Arranjos de choro para quarteto de saxofone: uma abordagem rítmica desta prática** / Almir Santos de Medeiros. Salvador, 2017. 249 f.

MEINTJES, L. Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning. **Ethnomusicology 34**, v. 1, p. 37-73, 1990.

NEGUS, K. **Popular Music in Theory:** An Introduction. New England: Wesleyan University Press, 1996.

NETO, H. L. S. **Manual do Choro**. Brasília: [s.n.], 2017.

SANTOS, A. R. C. **Pesquisa e ensino na música popular:** interdisciplinaridade, metodologias e compartilhamento de saberes. Seminário Nacional de Arte e Educação, 2012, Montenegro, RS. Arte: mediações, compartilhamentos, interações. Montenegro, RS: Fundarte. 2012. p. 46-52.

SEEGER, A. **Por que cantam os Kisêdjê - uma antropologia musical de um povo amazônico:** Anthony Seeger Titulo original: Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People. Tradução de Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 320 p.

TOMARO, M.; WILSON, J. **Instrumental Jazz Arranging:** A Comprehensive and Practical Guide. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2009.

TRAVASSOS, E. **Pontos de escuta da música popular no Brasil**. In: ULHÔA, M.; (ORG.) Música popular na américa latina: pontos de escuta. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 94-111.

A iconografia de escutas musicais na cidade de Uberlândia-MG: reflexões sobre os espaços sociais da prática musical

Samuel Alexandre Alves de Lima,
Lilia Neves Gonçalves

A pesquisa histórica e sociológica da escuta musical traz à tona a questão do espaço (geográfico, social ou midiático) no qual, e do qual, emergem experiências vividas com a música. A iconografia musical resulta campo importante na investigação desse fenômeno, revelando contextos, sujeitos e discursos inscritos nas práticas musicais e na realidade social que refere. Esta pesquisa buscou compreender como espaços e práticas de escuta musical se apresentam no Acervo Iconográfico Musical do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, assim como refletir sobre as relações de *performer* e ouvinte difundidas nas práticas performáticas desse curso de música. Assim, além das fotografias, foram discutidas as relações da iconografia musical com o espaço social e escuta musical, e, por fim, refletiu-se sobre a operação da escuta musical mediada por espaços e contextos sociais; o que, por sua vez, trouxe à tona a análise da iconografia no estudo das práticas musicais de escuta. Embora o referido Acervo esteja em processo de recuperação e organização, incluindo cerca de 1710 itens produzidos entre 1957 e 2004, a riqueza do material iconográfico musical no estudo da escuta pode ser estimada por musicólogos e educadores musicais. Se, de uma perspectiva psico-cognitiva, autores como Sloboda e Bamberger levantam dados sobre a escuta musical a partir de registros gráficos das audições, de uma perspectiva socioeducativa musical os registros iconográficos abrem a possiblidade estendida de análise da escuta musical em seus espaços de processualidade - para além de uma abordagem estritamente acústica ou que entende o espaço apenas na sua dimensão física. Partindo da educação musical como prática social, uma categoria analítica se fez central para a compreensão da escuta: a de espaço social na perspectiva de Lefebvre. Entendendo o espaço para além da lógica do recipiente e do conteúdo, ou da contenção dos sentidos e dos corpos, o autor destaca 3 modos de operação do mesmo, que na presente pesquisa foram eixos de estudo: a prática espacial, as representações do espaço e os espaços de representação. A partir das análises, é possível reconhecer o caráter histórico da escuta musical, que, codificado em elementos iconográficos do espaço, apontam para a importância das mediações sociais no modo de organização da percepção humana.

 ISSN 2318-7026

Introdução

O presente estudo é parte de um corpo de pesquisas[1] desenvolvidas na Universidade Federal de Uberlândia em torno do Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU, cujo início data de 1957 quando foi criado o Conservatório Musical de Uberlândia, que contava com cursos de ensino técnico e superior. Ambos os cursos terão suas práticas musicais consolidadas nos anos subsequentes, bem como o próprio enraizamento da tradição da música de concerto localmente. O Acervo conta com 1721 fotografias, além de programas de concerto, cartazes, recortes de jornais e outros materiais iconográficos. É um Acervo com potencial para estudos que podem abordar temáticas no que tange a aspectos musicológicos, pedagógico-musicais e músico-sociológicos.

A questão do espaço, em especial, se fez candente no processo de pesquisa dessas fontes iconográficas da música produzida na segunda metade do século XX em Uberlândia. As fotografias do Acervo evidenciam diversos usos e concepções de espaço nos quais se davam as práxis musicais[2] retratadas – diversidade que, à primeira vista, parece abranger inclusive contradições e heterogeneidades latentes no pensamento e no fazer musical da comunidade musical uberlandense.

De imediato, quando se lança um olhar cronológico ao Acervo, ou seja, um olhar orientado pela data de tiragem e impressão das fotografias, é possível que não se imponha logo de início um estranhamento em relação ao espaço em que se dão as práxis musicais fotografadas – afinal, as imagens das décadas de 1950 e 1960 apresentam, na sua totalidade, a música de concerto nos seus espaços de adequação institucional, quais sejam as salas de concerto, auditórios e salas de aula do conservatório. Quando se avança no tempo, contudo, chegando às décadas de 1970 e 1980, a música passa a ocupar outros espaços e a figuração fotográfica se torna mais diversa quando hospitais, escolas, fábricas, favelas e outros espaços urbanos também aparecem como lócus de práxis musicais de performance e escuta musicais.

1 O Acervo foi objeto de duas pesquisas de Iniciação Científica financiadas pelo CNPq: “Práticas pedagógico-musicais: organização, catalogação e análise do Acervo de Imagens do Curso de Música da UFU” (LIMA; GONÇALVES, 2020, não publicado) e do relatório de Iniciação Científica (CNPq) intitulado “Tradição e ensino aprendizagem de música: narrativas visuais de práticas pedagógicas na cidade de Uberlândia-MG” (LIMA; GONÇALVES, 2020, não publicado). Parte dos resultados da pesquisa foi publicada nos Anais do 5º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical sob o título de “A fotografia na construção da memória de Escolas de Música: o acervo do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia” (LIMA; GONÇALVES, 2019).

2 O uso do termo “práxis musical” no presente artigo é uma interlocução ao conceito de “práxis artística” de Lukács (2018), utilizado para destacar a unidade dialética entre teorização da arte e sua prática, técnica e aprendizagem.

Além da reconfiguração das ocupações espaciais da música, cujas fotografias do Acervo fazem menção, percebe-se também, em um nível menos imediato do Acervo, a contínua produção dos espaços enquanto organização dos sentidos, práticas e corpos, produção essa que os codifica por funções e usos específicos e localizados. A música, que nas fotografias perde seu elemento sonoro, parece ser passível de compreensão apenas na medida em que a sua fusão com o espaço é tomada como o princípio investigativo. Nesse âmbito, a escuta musical se coloca também como uma chave interpretativa para a questão, uma vez que a histórica divisão entre "quem toca" e "quem ouve" é essencialmente espacial.

Diante dessa problemática não apenas metodológica, mas teórica, o objetivo da presente pesquisa, então, foi de investigar a questão do espaço musical a partir de uma perspectiva sociológica e educativo musical com vistas a revelar determinações e relações da espacialidade representadas no Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU. Foram selecionadas 12 fotografias cuja eminência da questão espacial foi considerada mais latente, e organizadas em 4 grupos contextuais: 1- palcos, 2- escolas, hospitais e locais de trabalho, 3- rua e igreja, e, por último, a 4- periferia urbana. Das 12 fotografias, entretanto, apenas 7 serão expostas no artigo.

A fundamentação teórica e a análise foram construídas a partir dos estudos sobre espaço de Lefebvre (1991; 2008) e da sociologia da fotografia e da imagem de Martins (2008). Colocou-se em inquérito as relações entre música e espaço e o porquê da expansão gradual da música de concerto para fora dos âmbitos da escola de música, assim como do interesse fotográfico para práxis musicais espacialmente externas à escola de música – àquelas de outras tradições que não as "clássicas" ou de origem europeias. No centro dessas preocupações colocou-se o interesse em refletir sobre como as configurações espaciais se relacionam historicamente com a forma de fazer, escutar e pensar música, e quais são as potencialidades da iconografia musical na pesquisa cuja a escuta musical é colocada como objeto.

Espaço social e espaço musical

Para um tema multifacetado como esse, para além de uma abordagem interdisciplinar, fez-se necessária, em um primeiro momento, a investigação a respeito do espaço como categoria epistemológica, filosófica e sociológica. O presente artigo teve como fundamentação teórica os estudos sobre espaço do pensador francês Henri Lefebvre (1991, 2008), que se dedicou à construção de uma teoria do espaço que compreendesse não apenas os momentos de interpretação e representação, mas

essencialmente a produção social do espaço. Mas, antes de apresentar a compreensão do autor, faz-se necessário conhecer a crítica que este desenvolve à concepção e ao uso positivista e formalista do conceito de "espaço", já que a música enquanto campo do conhecimento não esteve imune a essas noções que floresceram ao longo do desenvolvimento da ciência.

Lefebvre (1991) revisita a história do conceito de espaço em seu percurso por três áreas do conhecimento (que, por sua vez, estão em íntima conexão com a musicologia): a filosofia, a matemática e a epistemologia. O autor diz que a lógica de Descartes emancipou o espaço de sua função como categoria e ferramenta apenas empírica, de descrição, como era considerado na concepção aristotélica de espaço, e o elevou a uma condição de absoluto, no sentido de dominar e conter os sentidos e os corpos (LEFEBVRE, 1991). Todavia, ainda segundo Lefebvre, o conceito de espaço – assim como o de tempo – é posteriormente apropriado pela matemática, onde foi abstratamente teorizado. Se, de um ponto de vista histórico, a palavra "espaço" já teve um significado estritamente geométrico, já que sua ideia evocava simplesmente uma área vazia, o autor nos diz que o conceito de espaço foi considerado em última análise um conceito matemático, sem contato ou eminência de realidade social. De forma similarmente abstrata, ao ser reivindicado pela epistemologia, o espaço foi entendido como algo "mental".

Lefebvre (1991, p. 3) diz, então, que existiu uma pulverização da noção de espaço sem que se pensasse exatamente no que significava tal conceito; tomava-se o conceito de espaço como uma ideia abstrata e pressuposta para lidar com questões que inerentemente ligavam práticas sociais a formações ideais: "estamos sempre ouvindo sobre espaço disso e/ou espaço daquilo: sobre espaço literário, espaços ideológicos, o espaço do sonho, topologias psicanalíticas, e assim por diante" (Ibidem)[3]. Esse tipo de desconexão com o espaço real, com a realidade objetiva do mundo, foi o que caracterizou a noção de "espaço mental", que se pretendia uma esfera extra ideológica isenta dos interesses e conflitos materiais da sociedade. Essa concepção de espaço mental buscava se diferenciar por completo da prática social através de uma lógica dualista e intransponível de subjetividade (mental) e objetividade (material), e teve como consequência a fetichização do espaço – sua autonomização como absoluto.

3 No original: "We are forever hearing about the space of this and/or the space of that: about literary space, ideological spaces, the space of the dream, psychoanalytic topologies, and so on and so forth" (LEFEBVRE, 1991, p. 3).

 ISSN 2318-7026

Partindo desse balanço crítico, então, Lefebvre (1991, 2008) se volta à teorização do que chamou de "espaço social", ou seja, o espaço produzido por meio do trabalho humano – mas não apenas pelo trabalho "braçal". Segundo o autor, os espaços sociais "são produtos de uma atividade que envolve os domínios econômico e técnico, mas que se estende muito além deles, pois são também produtos políticos e espaços estratégicos" (1991, p. 84, tradução nossa)[4]. Apesar, contudo, do espaço social ser "produzido" coloca-se a questão de suas especificidades frente à outras produções humanas. Sobre esse ponto, e de forma categórica, o pensador francês diz que

> O espaço (social) não é uma coisa entre outras coisas, nem um produto entre outros produtos: ao contrário, ele subsume as coisas produzidas e engloba suas inter-relações em sua coexistência e simultaneidade, sua ordem (relativa) e/ou desordem (relativa). É o resultado de uma sequência e conjunto de operações e, portanto, não pode ser reduzido à categoria de um simples objeto. Ao mesmo tempo, não há nada imaginário, irreal ou "ideal" sobre ele quando comparado, por exemplo, com a ciência, representações, ideias ou sonhos. Sendo ele mesmo o resultado de ações passadas, o espaço social é o que permite que novas ações ocorram, enquanto sugere outras e proíbe outras, ainda. Dentre essas ações, algumas servem à produção, outras ao consumo (por exemplo, a fruição dos frutos da produção). Espaço social implica uma grande diversidade de conhecimentos (LEFEBVRE, 1991, p. 73, tradução nossa)[5].

---

4 No original: "They [the spaces] are products of an activity which involves the economic and technical realms but which extends well beyond them, for these are also political products, and strategic spaces (LEFEBVRE, 1991, p. 84).

5 No original: "(Social) space is not a thing among other things, nor a product among other products: rather, it subsumes things produced, and encompasses their interrelationships in their coexistence and simultaneity their (relative) order and/or (relative) disorder. It is the outcome of a sequence and set of operations, and thus cannot be reduced to the rank of a simple object. At the same time there is nothing imagined, unreal or 'ideal' about it as compared, for example, with science, representations, ideas or dreams. Itself the outcome of past actions, social space is what permits fresh actions to occur, while suggesting others and prohibiting yet others. Among these actions, some serve production, others consumption (i.e. the enjoyment of the fruits of production). Social space implies a great diversity of knowledge" (LEFEBVRE, 1991, p. 73).

A premissa posta por Lefebvre, então, vai além de concepções que consideram o espaço como um objeto, uma relação ou a soma de objetos e relações. Trata-se de uma abordagem na qual o espaço é intrinsecamente ligado à reprodução das relações sociais de produção – inclusive produções culturais e artísticas. Compreende-se o espaço não como um *a priori* da sociedade, mas vê-se "no espaço o desenvolvimento de uma atividade social" (LEFEBVRE, 2008, p. 55).

Quando essa "atividade social" é uma práxis musical, por consequência, a produção do espaço social que a envolve deve integrar também a reprodução das concepções, representações, configurações e relações musicais. Dessa forma, a produção do espaço musical nos oferece parâmetros importantes da forma como a música é ouvida e realizada socialmente – tanto historicamente, sendo "resultado de ações passadas" (LEEBVRE, 1991), quanto no imediato "espaço vivido" (LEFEBVRE, 2008). Toma-se, então, o termo "espaço musical" como uma representação do espaço social no qual se colocam as práxis musicais de escuta, performance, ensino e aprendizagem.

Espaço e escuta musical

Posta a fundamentação teórica da concepção de espaço social e espaço musical na qual a investigação ao Acervo foi desenvolvida, uma questão teórica ainda se fez imprescindível para uma leitura socialmente orientada das fotografias: a relação entre espaço e escuta musical.

De modo sumário, vale destacar que o desenvolvimento arquitetônico e urbano esteve sempre em contato com a produção musical e a historicidade das formas de escutar música. O desenvolvimento técnico e produtivo no século XIX deu suporte à elaboração de espaços especializados para a audição, em especial as salas de concerto[6]. Esses espaços colocaram a música em "primeiro plano", o que não era comum na era aristocrática (GROUT; PALISCA, 2001, p. 433), e institucionalizaram formas de comportamento e relação com a música de acordo com valores éticos e estéticos desejáveis (SMALL, 1998)[7].

Esse espaço musical cumpriu uma relevante função social no que diz respeito ao rompimento com a instrumentalização e subordinação da música pela Igreja (LESSA; SILVA JUNIOR; MATHIAS, 2018, p. 41). Dentro da sala de con-

6 Essa consolidação das salas de concerto tem, segundo Kingsbury (1988), uma relação mútua com as escolas de música, relação essa que o autor denomina de "sistema cultural conservatorial".

7 "[…] a concert hall is a social construction, designed and built by social beings in accordance with certain assumptions about desirable human behavior and relationships" (SMALL, 1998, p. 29).

certo, um espaço musical produzido para a escuta, as práxis musicais "são atividades sociais importantes por direito próprio, não apenas como parte de outra cerimônia ou evento" (SMALL, 1998, p. 21, tradução nossa)[8]. Ou seja, na perspectiva de Small, esse espaço social paradoxalmente coroava a autonomização da música e simbolizava, inclusive pela ausência de janelas e aberturas laterais, uma externalidade da realidade social em relação à mesma. O autor ainda pontua que "se a ideia de um evento que consiste inteiramente em uma performance musical, sem nenhuma outra função social além de tocar e escutar música, é uma ideia moderna, assim também o é um edifício construído expressivamente para abrigar tal evento" (Ibidem, p. 21, tradução nossa)[9].

Estabelece-se na modernidade, então, uma íntima relação entre a produção do espaço e a produção musical. Essa relação parece contornar, entretanto, não apenas espaços musicais "especializados", como as salas de concerto, mas todos os espaços nos quais se colocam músicas e práxis musicais. Tal apontamento é passível de verificação quando se olha para as fotografias do Acervo discutidas no presente trabalho.

Iconografia musical e espacialidade: indícios de escutas disciplinadas

A fotografia das práxis musicais evidencia, de forma contundente, a disposição espacial de seus elementos constitutivos: a prática instrumental e/ou vocal, a prática de escuta e as práticas e objetos derivados desses dois momentos. Para abrir tal discussão, apresenta-se o primeiro par de fotografias selecionadas, que tangem à espacialidade dos palcos. (Figuras 1 e 2)

Uma primeira aproximação a essas duas fotografias pode retomar a já mencionada divisão entre as práticas musicais de performance instrumental e/ou vocal e de escuta. Os espaços musicais que abrigam as atividades fotografadas – mesmo não sendo salas de concerto construídas como tal – dão forma à separação espacial entre performer, ou musicistas, e ouvintes. Esse aspecto da especialização dos papeis sociais esperados em situações de escuta musical, assunto discutido por Lima (2020), é produzido simultaneamente à especialização dos espaços musicais: há fronteiras entre espaços de escuta e espaços de performance musical.

8 No original: "[…] the performances that take place here [the concert hall] are an important social activity in their own right, not just as part of another ceremony or event" (SMALL, 1998, p. 21).

9 No original: "If the idea of an event that consists entirely of a musical performance, with no other social function than playing and listening to music, is a modern one, so is the building that is built expressly to house such an event" (SMALL, 1998, p. 21)

Figura 1 – Apresentação do Coral (1957)

Fonte: Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU

Figura 2 – Orquestra da Polícia Militar de Belo Horizonte no Cine Uberlândia (1973)

Fonte: Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU.

As duas fotografias acima carregam um *punctum*[10] oposto, ou seja, na Figura 1 o olhar fotográfico vem do espaço do ouvinte, e na Figura 2 ele vem do espaço do músico. O que salta como elemento em comum nas duas imagens é o fato de o palco estar topograficamente acima do nível da plateia. Há não apenas uma divisão

10 Utiliza-se aqui a conceituação de *punctum* e *studium* de José de Souza Martins (2008), que diz respeito, respectivamente, ao ponto focal da fotografia e ao conjunto de componentes complementares, residuais e imprecisos da imagem.

de área nos espaços musicais fotografados, mas uma divisão de altura que separa a prática da escuta da prática instrumental e vocal.

Esse tipo de produção espacial tem, recuperando a perspectiva de Lefebvre (1991), uma lógica simbólica e ideológica, que opera a hierarquização de práxis musicais e a naturalização da escuta musical como fenômeno "passivo", secundário, inferior. De forma um pouco mais tênue, contudo, essa espacialização das práticas de escuta musicais aparece também em fotografias de outros locais. As imagens a seguir são do segundo grupo de fotografias selecionadas (Figuras 3, 4 e 5), que retratam a música em espaços escolares, hospitalares e locais de trabalho:

Figura 3 – Apresentação de flauta doce e violão na Escola Estadual Enéias Guimarães (1984)

Fonte: Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU.

Figura 4 – Escuta musical na Pediatria do Hospital Escola de Medicina da UFU (1984)

Fonte: Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU.

Figura 5 – Apresentação musical na Oficina CCO (1984)

Fonte: Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU.

Apesar da nítida diversidade de contextos e situações nas três fotografias acima, pode-se notar algumas semelhanças que as atravessam. Em primeiro lugar, é preciso destacar o aspecto geracional dos ouvintes. Nas Figuras 3 e 4, tratam-se de crianças em idade escolar, e, na Figura 5, o público são trabalhadores adultos. Precedendo, então, uma utilização musical, o espaço da escola, do hospital pediátrico e da oficina automobilística organizam e selecionam sujeitos das práticas sociais que podem se dar em cada um desses contextos. Ora, o que muda na escuta de públicos cujas faixas etárias são diferentes?

As próprias fotografias podem dar indícios para a solução dessa questão. O caráter lúdico construído em performances musicais voltadas a crianças pode instituir modos de escuta mais ou menos interativos, mais ou menos corporais e com maiores ou menores demandas por atenção, decodificação e racionalização (LIMA, 2020). A exemplo das Figuras 3 e 4, onde as crianças batem palmas, sorriem e conversam enquanto escutam música, o espaço musical pode se colocar a partir de uma modificação do uso cotidiano de espaços sociais cuja função seja, como nesses casos, inicialmente distinta aos espaços especializados das práxis musicais. A construção de relações musicais nesses espaços escolares e hospitalares através da ludicidade demonstra, nas duas fotografias, uma mudança qualitativa no modo de escuta em relação às Figuras 1 e 2, onde os ouvintes se colocam em silêncio, imóveis e com o olhar direcionado exclusivamente ao palco.

A divisão espacial em "alturas" ou "níveis", todavia, é constante tanto nas Figuras 1 e 2 quanto nas Figuras 3 e 4 – os ouvintes estão sempre abaixo em relação aos musicistas. Se estes estão sentados em cadeiras, como na Figura 3, o públi-

co aparece sentado no chão; se o público aparece sentado em cadeiras, como na Figura 4, os musicistas devem estar de pé.

O mesmo não acontece na Figura 5, contudo. O espaço musical que se instaura ali perde o caráter lúdico e inverte a configuração de "níveis" – os ouvintes agora estão de pé, e o violonista, sentado. Isso pode ser explicado pelo que Lefebvre chama de "decodificação do espaço", ou seja, a elucidação das codificações produzidas e de seu surgimento, papel e declínio (LEFEBVRE, 1991, p. 17). Nesse sentido, entendendo os códigos como "parte de uma relação prática" (Ibidem), deve-se lembrar que a ação de se sentar no espaço de trabalho é codificado como algo negativo, como o oposto do uso social esperado de determinado espaço: a relação prática que sustenta o espaço do trabalho é exatamente a produção, oposto da fruição. Para além disso, a Figura 5 chama a atenção para a apresentação visual dos ouvintes. Os braços cruzados, os uniformes sujos e os olhares atentos à música são o foco da imagem, que deixa os musicistas "de lado" e se volta ao elemento de externalidade – quando pensado do ponto de vista da música de concerto, que é a tradição musical na qual e da qual se constrói o Acervo analisado. O fotógrafo pareceu buscar quase que um "momento decisivo"[11] nessa fotografia, um encontro dramático e único de uma prática musical totalmente estranha ao espaço da oficina com um público "pego de surpresa", flagrado na suspensão de sua cotidianidade e em um tempo-espaço que, de repente, desestabilizava a teatralidade do trabalho alienado.

Esse imaginário fotográfico só pode se realizar iconograficamente com a dimensão espacial. O desencontro entre o imaginado e o fotografado (MARTINS, 2008) se dá na Figura 5 no momento em que iconograficamente o espaço laboral se presume espaço musical, como se o espaço se reduzisse às práticas sociais que ocorrem nele. Nesse sentido, diz Lefebvre, ao tratar desses pretensos "espaços de lazer":

> Tais lugares, aos quais se procura dar um ar de liberdade e de festa, que se povoa de signos que não têm a produção e o trabalho por significados, encontram-se precisamente ligados ao trabalho produtivo. É um típico exemplo do espaço ao mesmo tempo deslocado e unificado. São precisamente lugares nos quais se reproduzem as relações de produção, o que não exclui, mas inclui, a reprodução pura e simples da força de trabalho (LEFEBVRE, 2008, p. 50).

---

11 Utilizamos o conceito de "momento decisivo" de Martins (2008, p. 60 e 61), que remete a uma "construção, uma espera elaborada, esteticamente definida", uma unidade em tensão entre a "inserção na vida cotidiana" e a dimensão que "remete aos parâmetros da criação e da universalidade do humano", ou seja, a esfera histórica.

A disciplinaridade da escuta musical, então, pode ser colocada ao lado da disciplinaridade dos corpos trabalhadores. A música nesses espaços excepcionais torna-os, junto à outras práticas sociais, ao mesmo tempo “deslocados” e “unificados”, fazendo também parte da reprodução da vida dos ouvintes, por mais que a fotografia proponha uma narrativa de recreação, quebra do cotidiano e fruição artística.

Práticas de escuta como práticas espaciais: pertencimento e conflito

A chamada “questão urbana” (LEFEBVRE, 2008) também se apresentou nas fotografias selecionadas. Os espaços públicos, especialmente ruas e praças de igrejas, foram *studium* (MARTINS, 2008) de práticas de escuta que figuraram no Acervo. A seguir, e representando tal questão, apresentam-se as Figuras 6 e 7, ambas da década de 1980.

Figura 6 – Folia de Reis (1981)

Fonte: Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU.

 ISSN 2318-7026

Figura 7 – Recital dos alunos de flauta doce na "Favela Rondon Pacheco" (1984)

Fonte: Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU.

Ambas fotografias mostram a música em espaços "externos", à céu aberto, o que coloca diversas questões quanto à escuta musical dos fotografados. De um ponto de vista processual, na Figura 6, da marcha dos foliões, trata-se de uma música que se desloca no espaço urbano, na medida em que a Figura 7 dá evidência a uma atividade musical imóvel. Isso implica, inicialmente, em que os ouvintes da primeira fotografia estejam ou em movimento, acompanhando o cortejo musical, ou parados – como parece ser o caso da maioria das pessoas retratadas. No segundo caso, então, trata-se de uma escuta transitória, que contempla a sonoridade como parte de uma "paisagem sonora" passageira (SCHAFER, 2011). O espaço musical, na Figura 6, parece exemplificar o que Lefebvre (1991) acredita quando diz que "o espaço é produto da energia" e que, por isso, é relacional.

Quanto à Figura 7, deve-se considerar que a estabilidade da configuração espacial demonstra, para além do que já foi dito a respeito da divisão entre quem "faz" música e quem a escuta, uma divisão social no sentido amplo. À esquerda, na fotografia, colocam-se os musicistas, os estudantes de música, um grupo social mais abastado e estranho ao espaço da periferia urbana em questão. À direita, os habitantes do espaço, com olhares de curiosidade e estranhamento ao acontecimento. Ao fundo, uma casa que é plano de fundo para os não-musicistas, a família marginalizada. Ao lado esquerdo, brancos; ao lado direito, negros, em sua grande

maioria. Essa divisão racial evidenciada pelo espaço, não apenas fotográfico, mas social e político da favela, leva-nos a pensar sobre a escuta também como marcadora de posições na divisão social da cidade, já que, nessa fotografia, o espaço musical só pode se consolidar dentro de um conflito político do espaço urbano que pressupõe a negação à prática musical que os musicistas tentam democratizar – apenas a escuta dessa música é permitida.

Pensar, assim, na materialidade da escuta através da questão do espaço urbano é pensar a música como práxis social e não como prática mental. O pertencimento a uma comunidade musical se relaciona com uma rede de relações com o espaço social onde a música se faz presente, e, como aponta Lefebvre (2008, p. 160), o espaço social não é "vazio e puro", mas um instrumento para dispersar, repartir, organizar, subordinar e controlar grupos sociais para conservar as relações de produção não só do espaço, mas de todo o complexo social. Inclusive, e talvez de forma mais explícita, as relações de produção artística.

Considerações finais

O presente artigo buscou refletir sobre a questão do espaço social em fotografias do Acervo Iconográfico do Curso de Música da UFU. A partir de uma seleção do material, foram travados diálogos que transitam entre diversos campos do conhecimento, especialmente naqueles em que se inserem Lefebvre (1991, 2008) e Martins (2008), com o objetivo de compreender as diversas formas pelas quais a espacialidade na práxis musical suscita questões sociais intrínsecas à música.

A problemática mais imperativa ao longo da investigação foi a relação de centro-periferia, que apareceu como princípio tanto da espacialidade musical quanto das práticas de escuta. Assim, na espacialidade musical retratada constatou-se uma centralização tanto física quanto simbólica em torno da prática da performance, levando a um afastamento da prática da escuta. Esse processo, contudo, não foi apresentado de forma excludente, mas complementar e dialético, no que ressoa com o pensamento de Lefebvre:

> A centralidade tem seu movimento dialético específico. Ela se impõe. Não existe realidade urbana sem centro, quer se trate do centro comercial (que reúne produtos e coisas), do centro simbólico (que reúne significações e as torna simultâneas), do centro de informação e de decisão etc. Mas todo centro destrói-se a si próprio. Ele se destrói por saturação; ele se destrói porque remete a uma outra centralidade; ele se destrói na medida em que suscita a ação daqueles que ele exclui e expulsa para as periferias (LEFEBVRE, 2008, p. 85).

 ISSN 2318-7026

Se as práticas espaciais têm íntima relação com a construção do conhecimento (mesmo o musical), a investigação musicológica, iconográfica musical e pedagógico musical não pode abstrair da construção social do espaço. Assim como a filosofia grega guardava conexões essenciais com o espaço "real" da cidade grega (LEFEBVRE, 1991, p. 14), o pensamento e a prática musicais não estão apenas "dentro" de espaços, mas são moldados e orientados por estes.

Fazem-se necessárias pesquisas na área da música que busquem aprofundar o diálogo sobre a questão do espaço e evidenciar como as legalidades do espaço social, enquanto conjunto de materialidades, temporalidades e historicidades, se impõem e como podem ser transformadas pelas práxis musicais efervescentes na sociedade.

Referências

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Tradução: Ana Luisa Faria. 2. ed. Lisboa; Gradiva, 2001.

KINGSBURY, Henry. **Music, talent, and performance**: a conservatory cultural system. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Tradução: Nicholson-Smith, Donald. Oxford: Blackwell, 1991.

_______. **Espaço e política**. Tradução: Margarida Maria de Andrade e Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Samuel Alexandre Alves de. **Ensinar a ouvir**: uma discussão crítica sobre a escuta musical em pesquisas na área da educação musical. 2020. 122 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/30671>. Acesso em: 24 fev. 2021.

LIMA, Samuel Alexandre Alves de; GONÇALVES, Lilia Neves. A fotografia na construção da memória de Escolas de Música: O acervo do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, 5., 2019, Salvador. **Anais [...]** Salvador: RIdIM-Brasil, 2019. p. 209-222. Disponível em: <http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIdIM-BR/5cbim/schedConf/presentations>. Acesso em: 28 jun. 2021.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria da estética. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2. ed. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performing and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

La imagen de Luis Zamudio y Los Aztecas en *What's on the Air. The Magazine for the Radio Listener* : identidad mexicana - indígena y mestiza - en Estados Unidos a través de la radio en 1930

Jesús Herrera
Universidad Veracruzana

En abril de 1930, la revista estadunidense *What's on the Air. The Magazine for the Radio Listener* publicó imagen del conjunto musical mexicano *The Aztecs*, fundada por Luis Zamudio. El líder del grupo había viajado a Estados Unidos alrededor de 1920 y permaneció allí hasta 1933. Se estableció en Nueva York, donde se relacionó con otros músicos e intelectuales de distintos países, dio conciertos, hizo grabaciones para la disquera Victor y fundó *The Aztecs*, un conjunto vocal con acompañamiento de guitarras y mandolinas formado por Zamudio y otros cuatro intérpretes, que hacían música latinoamericana y española. A pesar de la crisis que siguió al colapso de la bolsa de valores en octubre de 1929, *The Aztecs* tuvo mucho éxito en Estados Unidos. En diciembre de ese año, en la CBS se escuchaban sus interpretaciones en su propio programa de radio, que se fue haciendo más popular. Los horarios de transmisión publicados en marzo de 1930 en *What's on the Air* muestran que el programa de *The Aztecs* se escuchaba en distintos estados norteamericanos simultáneamente, los domingos en horario preferencial. Revistas como *What's on the Air* proporcionaban al público el referente visual de los músicos que escuchaban en el espacio de las ondas radiofónicas en su era dorada.

Esta primera aproximación histórica a *The Aztecs* estudia la imagen del grupo con dos integrantes con mandolinas, otros dos con guitarras, y Zamudio al centro, sin instrumento. En el fondo se ve una pirámide mexicana, no azteca sino teotihuacana. Esta superposición de identidad mestiza (simbolizada por instrumentos y vestimentas) y raíces indígenas prehispánicas (simbolizadas por la pirámide) coincide con los extremos manejados en México en la búsqueda de una identidad musical nacional a inico del siglo XX, representadas, *grosso* modo, por Manuel M. Ponce del lado mestizo y Carlos Chávez del lado indígena. La representación visual de *The Aztecs* en *What's on the Air*, encarnada por mexicanos fuera de México, coincide con la representación de dos imágenes de la *Historia de la música mejicana* publicada por Miguel Galindo en 1933, ambas con mujer mestiza tocando guitarra sobre fondo prehispánico (el calendario azteca y la Coatlicue mayor).

 ISSN 2318-7026

I. Introducción

La relación principal entre la temática del congreso y este trabajo es la relación entre iconografía y espacios de presentación de la música. Aquí encontré un problema, pues en principio no podría hablar de imágenes ni de espacios porque mi objeto de estudio es la imagen de un conjunto musical que se presentó en un espacio incorpóreo: las ondas radiofónicas en Estados Unidos.

Podemos pensar que el proceso de emisión-transmisión-recepción de sonido por medio de la radio ocurre en tres espacios: el relativamente privado de un estudio donde se encuentran los emisores frente al micrófono y unos cuántos técnicos, el espacio público intangible a través del cual viajan las ondas de radio y los espacios privados de las personas que escuchan las emisiones. Una vez atendido el problema del espacio me queda el iconográfico. Si bien es imposible transmitir imágenes a través de la radio, los medios impresos complementaban la información auditiva: a través de textos y fotografías daban información de las personas de quienes se escuchaba sólo la voz. En la revista *Radio News* de enero de 1931, en la sección dedicada a estos asuntos, hay un texto revelador:

> Una voz flota hacia usted a través del aire. ¿Cuál es el resto de la imagen? ¿La gente que usted conoce sólo a través del micrófono… ¿es morena o rubia?, ¿joven o vieja?. ¿Qué come en el desayuno?, ¿está casada?, ¿cuál es su restaurante favorito?, ¿cuál es su ciudad natal?, ¿cuál es su locura actual?[1]

Otra función de los medios impresos era ayudar al público a seleccionar lo que quería escuchar y dónde encontrarlo, lo cual se convirtió en algo complejo cuando se inauguraron las cadenas nacionales y la oferta radiofónica se hizo vasta. La programación de radio aparecía diariamente en los periódicos y surgieron revistas destinadas específicamente a ello. Este el caso de *What's on the Air*, que apareció en enero de 1929 y que desde noviembre de ese año se publicó mensualmente en Chicago bajo el nombre expandido de *What's on the Air. The Magazine for the Radio Listener*.[2] En esta revista, además de la programación encontramos numerosos textos y fotografías de los intérpretes que hacían música para la radio. La imagen en torno a la cual gira mi presentación es la de Luis Zamudio y su conjunto musical, *The Aztecs*, que apareció en abril de 1930 en *What's on the Air*, junto con un breve

---

1 El texto aparece con la fotografía de Harriet Menken, la autora de la sección "Mike-roscopes". *Radio News* (enero de 1931), p. 615. La traducción de todas las fuentes en inglés de este trabajo es mía. *Radio News* está disponible para descarga en https://worldradiohistory.com/.

2 *What's on the Air* puede descargarse en https://worldradiohistory.com.

artículo sobre el grupo mexicano, que se escuchaba en la cadena nacional *Columbia Broadcasting System* (o CBS).[3]

En la imagen vemos al ensamble *The Aztecs* en primer plano, con Zamudio sentado al centro y los otros integrantes de pie con instrumentos musicales: dos mandolinas y dos guitarras. En el fondo se aprecia una pirámide mexicana. La mandolina y la guitarra son instrumentos que tienen su origen del otro lado del Atlántico, mientras que la pirámide representada es de una cultura americana prehispánica. Esta imagen dual (europea e indígena americana) en el marco de la radio estadunidense, ubicada temporalmente en la década fundacional del Nacionalismo Musical Mexicano de Carlos Chávez, fue lo que llamó mi atención para hacer este trabajo. Pero… ¿quién era el líder de *The Aztecs*?

II. Luis Zamudio hasta 1929

Luis Zamudio Cabrera nació en 1889 en Coatepec, un pueblo del estado de Veracruz, en México. Aunque desconocemos gran parte de la vida de Zamudio, sabemos que poco antes de cumplir 18 años obtuvo el título de Profesor Normalista de Instrucción Primaria Elemental. Al parecer descubrió sus cualidades vocales tiempo después y el primer dato fehaciente que tenemos de sus presentaciones públicas es de 1917, cuando cantó en un importante concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Manuel M. Ponce en la ciudad de México.[4] Al año siguiente hizo su debut operístico en *Pescadores de perlas*, de Bizet, que corrió con gran éxito en el Teatro Arbeu de la capital mexicana. Hasta el momento desconocemos la fecha y las circunstancias en las que viajó a Estados Unidos, pero hay evidencia de que a fines de 1922 ya estaba en Nueva York, donde permaneció hasta 1933.[5]

3 *What's on the Air. The Magazine for the Radio Listener* (abril de 1930), p. 37.

4 *The First National Congress of Merchants organized under the auspices of the Department of Industry and Commerce of the Mexican Government*. México, Imprenta Victoria, 1917, pp. 9, 13-14.

5 Tomo el año de 1922 del texto manuscrito de Luis Zamudio dirigido a su cuñada María Morales en una tarjeta postal de una capilla en Buena Vista, Pensilvania, fechado en Nueva York el 28 de diciembre de ese año. La fuente está en posesión de José Manuel Zamudio Rodríguez y está digitalizada en el documento José Manuel Zamudio (ed.). *Recuerdos de nuestros padres.* México, *ca.* 2015, p. 7.

El *Álbum de Luis Zamudio* (*ALZ*) fue recopilado por el cantante mexicano e incluye recortes de periódicos y revistas, programas de conciertos y otros documentos, sobre todo de su vida en Nueva York. Aquí hay un oficio del Department of Taxation and Finance de Nueva York, dirigido a Zamudio, con fecha del 3 de febrero de 1933. En *ALZ*, a continuación del mencionado documento hay un recorte del periódico *El Universal* de la ciudad de México con la publicidad del "Segundo Magno Concierto Latino Americano en

Cabe detenerse ante el espacio donde vivieron Luis Zamudio y *The Aztecs*. Nueva York, la Babilonia de hierro, era entonces un crisol cultural en el cual convivieron de cerca numerosas personalidades de ámbitos diversos. Para José Juan Tablada, escritor y diplomático mexicano residente en dicha ciudad por largo tiempo, hacia la mitad de la década de 1920 Nueva York se había convertido en la Meca de la música.[6] Entre los rascacielos, en el centro de las finanzas y de muchas empresas de Estados Unidos, las artes tuvieron un espacio privilegiado. Pasó por allí un grupo de mexicanos notables, entre los que pueden mencionarse artistas plásticos como José Clemente Orozco, Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo y luego Diego Rivera. Entre los músicos podemos contemplar a Julián Carrillo, Carlos Chávez, Miguel Lerdo de Tejada, Tata Nacho y José Mojica, entre otros. Para los compositores era un centro de vanguardia y los intérpretes encontraban salas de conciertos, teatros de ópera y otros lugares donde se hacía música de muy diversos estilos. Además, Nueva York fue esencial para el mundo de las grabaciones y la radio.

En marzo de 1925 Zamudio realizó una prueba para la compañía Victor Talking Machine y grabó la canción *Trigueña hermosa*, pero no se ha localizado ningún ejemplar.[7] Se tienen datos relativamente detallados de esa y de otras 43 grabaciones más que Zamudio realizó para Victor entre 1926 y 1929, que incluyen participaciones como solista, en dúo y en pequeños conjuntos vocales.[8] Tenemos el audio de diez de esas grabaciones y ahora escucharemos el inicio de *El Ferrocarril*, que grabó con Margarita Cueto en 1928.[9]

---

el Bosque de Chapultepec", que se llevó a cabo el domingo 7 de mayo de 1933. De aquí deducimos que Zamudio debió haber regresado a México entre el 3 de febrero y el 7 de mayo de 1933.

6 Antonio Saborit. "Mexican Gaities. Carlos Chávez en la Babilonia de Hierro", en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (eds.). *Diálogo de resplandores*, México, CONACULTA, 2002, pp. 139-148.

7 Victor [Trial 1925-03-25-03], grabada el 25 de marzo de 1925. *Discography of American Historical Recordings* (*DAHR*). "Victor matrix [Trial 1925-03-25-03]. Triguena hermosa / Luis Zamudio" consultada el 23 de junio de 2021, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/900006244/Trial_1925-03-25-03-Triguena_hermosa.

8 DAHR, " Zamudio, Luis", consultado el 23 de junio de 2021, https://adp.library.ucsb.edu/names/211330.

9 Victor Catálogo 80611-B, # de matriz BVE-43108, grabada el 23 de febrero de 1928 en el Liederkranz Hall de Nueva York. Eduardo Vigil y Robles dirigió el conjunto. La letra es de Ángel A. Rabanal y la música de Germán Bilbao. *DAHR* "Victor matrix BVE-43108. El ferrocarríl / Margarita Cueto ; Luis Zamudio", consultado el 23 de junio de 2021, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800017286/BVE-43108-El_ferrocarrl.

La grabación proviene de la *Frontera Collection* y se consultó el 23 de junio de

Si vas en ferrocarril,
para saber dónde estás
te fijas en lo que gritan
y al instante lo sabrás.

Cuando el tren vaya corriendo
como quien se va de la[d]o
y oyes hablar de los guajes
es que llegaste a Silao.

Y si el tren se para pronto
y se te acerca un chamaco
gritando "tengo frijoles"
es que estás en Apizaco.

Ya el garrote se rompió
y ya el tren se cuatrapeó.

La última grabación documentada de Zamudio es de 1929,[10] por lo que inicialmente pensé que su separación de la Victor podría estar relacionada con la denominada "Gran Depresión". Sin embargo, Zamudio grabó el 26 de julio y por lo tanto antes de la crisis económica, que inició con la caída de la Bolsa de Valores de Nueva York el llamado "Jueves Negro", el 24 de octubre.

Por otra parte, no sabemos cuándo fue la primera vez que Zamudio cantó en la radio, pero el 1° de septiembre de 1929, en la sección "Detrás del micrófono" del periódico *New York World*, apareció una entrevista que Harriet Menken hizo al mexicano, a quien presenta de esta forma: "Luis Zamudio, a quien pueden escuchar cantando canciones españolas en WABC", que era la estación insignia de la Columbia Broadcasting System (CBS).[11] Entonces, las primeras actuaciones de Zamudio en la radio fueron previas también a la Gran Depresión. Para acercarnos a su contexto, veamos algo de la historia del radio en Estados Unidos en aquella época.

2021 en https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=KGmi7qOAnVg.

10 La canción fue *En mi ranchito bonito* y se grabó el 26 de julio de 1929. *DAHR*, "Victor matrix BVE-55162. En mi ranchito bonito / Lorenzo Herrera ; Luis Zamudio" consultado el 23 de junio de 2021, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800026265/BVE-55162-En_mi_ranchito_bonito.

11 Harriet Menken, "Behind the Microphone". *New York World* (septiembre 1, 1929), s/p. El artículo se encuentra en un recorte de periódico en *ALZ*.

III. Apuntes sobre la radio en Estados Unidos en la década de 1920

El desarrollo de la radio comercial en Estados Unidos se había detenido durante la Primera Guerra Mundial, pero al terminar fluyó. En 1919, General Electric fundó la RCA (Radio Corporation of America) y, además de realizar innovaciones tecnológicas en los aparatos de radio y de comercializarlos, dedicó parte de sus esfuerzos a proveer contenido para dichos aparatos. La manera de recibir las transmisiones de radio cambió mucho: al principio de la década de 1920 (es decir, cuando Zamudio llegó a Nueva York) los aparatos receptores requerían el uso de audífonos, que hacia el fin de la década fueron sustituidos por los altavoces eléctricos, que podían convertir la audición de un acto privado a un hecho social, si bien generalmente restringido al hogar.[12] Cabe señalar que los aparatos receptores de radio fueron haciéndose progresivamente más baratos y de esta forma la cantidad de gente que los escuchaba creció de manera exponencial.

La radio no es un medio intrínsecamente musical, pero la Victor había descubierto con el fonógrafo que la música era extremadamente efectiva para construir audiencias.[13] En 1926, la RCA creó la National Broadcasting Company (NBC), que comenzó a transmitir en cadena nacional el 15 de noviembre.[14] Al año siguiente, a partir de la Columbia Phonograph Company, se fundó la Columbia Phonograph Broadcasting System, que comenzó a transmitir en septiembre de 1927 y que pronto se convirtió en la Columbia Broadcasting System (CBS).[15] Con las dos grandes cadenas nacionales NBC y CBS, el panorama de transmisiones se volvió complejo y era muy pertinente el uso de una revista como *What's on the air*. Aquí podemos apreciar una oferta muy diversa: se ofrecían desde servicios religiosos hasta deportes, pasando por música de muy diversas clases y otro tipo de programas.

Regresando a la historia de Zamudio, sabemos que había realizado su última grabación para la Victor el 26 de julio de 1929 y que se presentó en la WABC antes del 1º de septiembre de ese año, por lo que pasó rápidamente del fonógrafo al

12 Irving Settel. *A Pictorial History of Radio*. Nueva York, The Citadel Press, 1960, pp. 68-69. Puede verse también Radio Corporation of America. *Radio Enters the Home*. RCA, 1922, pp. 11-33.

13 En una encuesta nacional estadunidense de 1926, 59 de 60 estaciones reportaron que la música era el tipo de programación más popular. David Suisman. *Selling Sounds. The Commercial Revolution in American Music*. 2009, p. 251.

14 Erik Barnow. *A Tower in Babel. A History of Broadcasting in the United States to 1933*. Nueva York, Oxford University Press, 1966. p. 190. Se transmitió un programa desde el Hotel Waldorf-Astoria de Nueva York.

15 Barnow, p. 222.

radio. Vale la pena señalar que en marzo de 1929 la RCA compró la Victor Talking Machine Company y con esta transacción Victor pasó a manos del consorcio rival de la CBS.[16]

IV. *The Aztecs* en WABC

Zamudio debió haber cantado canciones [en] español en WABC en agosto de 1929, aunque no hay datos de si cantó solo o con *The Aztecs*. No aparecen mencionados en los números de noviembre y diciembre de 1929 de *What's on the Air*;[17] sin embargo, en el Á*lbum de Luis Zamudio* hay recortes de periódico con anuncios de algunas de sus presentaciones.[18] La referencia más antigua data del 21 de noviembre, cuando estaba programado de 4:00 a 4:30 PM según el *Daily News*, que dice escuetamente "WABC. The Aztecs".[19]

El grupo estaba conformado por Zamudio y los también mexicanos Rafael Almanza, Carlos Carrillo, Llayito Maldonado y Juárez H. García. El periódico *La Prensa. Único diario español e hispano americano en Nueva York* del 29 de diciembre señala que en estaciones de la cadena CBS se escuchaba "un programa dedicado exclusivamente a música hispana, especialmente de Méjico […] en la hora conocida por 'Los Aztecas'" que iba haciéndose popular, "ganando creciente favor entre los radio-escuchas". Podemos imaginar que tuvieron una presencia importante, pues los impresos muestran que por lo general actuaban media hora para la radio cinco días a la semana.

Algunos de los recortes del *Álbum de Luis Zamudio* de periódicos como *La Prensa* y el *New York Telegram* proporcionan datos de programas que salieron al aire. Sabemos que por lo general cada programa tenía 12 números: el primero y el último eran el tema de *Los Aztecas*, además de dos o tres piezas con todo el conjunto, tres solos de barítono que cantaba Zamudio, al menos dos dúos vocales con otros integrantes, un solo de mandolina y otro de guitarra. En estos programas encontramos piezas que por su género, compositor o inspiración podrían considerarse como mexicanas, españolas, argentinas, chilenas, cubanas y portuguesas.

---

16 Barnow., p. 233.

17 Recordemos que el de noviembre de 1929 es el 1er número de la nueva época; el de enero (el número anterior) sólo funcionó como prueba.

18 Ver nota 5.

19 "Radio Program" del *Daily News* (jueves 21 de noviembre de 1929), p. 52. Recorte en *ALZ*, p. 46.

V. Aztecas… ¿de Teotihuacan?

Regresemos nuevamente a la imagen de *The Aztecs* que apareció en *What's on the Air*; o, mejor, al inicio del texto que lo acompaña. Dice algo así:

> Mis aztecas mexicanos son descendientes de aquella poderosa raza que fue alguna vez regida por el gran Emperador Tezuma [*sic*] y que fue conquistada en el siglo XV [*sic*] por Cortés y sus cohortes españolas, después de una serie de luchas amargas" declaró Luis Zamudio, líder de este poco usual grupo de músicos. "Los aztecas tenían una civilización muy avanzada mucho antes de que vinieran los conquistadores españoles, quienes destruyeron esa civilización y sobre cuyas ruinas establecieron una propia, que en realidad fue una mezcla de las dos.[20]

Más allá de que el emperador era Moctezuma y la conquista española sobre los aztecas ocurrió en el siglo XVI, llama la atención que se hable de los aztecas como una civilización muy anterior a la llegada de los europeos, ya que era un pueblo relativamente joven. Además, si vemos con detalle la construcción representada en la imagen, notaremos con sorpresa que parece ser la Pirámide del Sol, que está en la zona arqueológica de Teotihuacan y es una de las más emblemáticas de México. El edificio no fue construido por los aztecas (que comenzaron su periodo de esplendor en el siglo XIV) sino por los teotihuacanos (cuya cultura sí era muy antigua, pues floreció entre los siglos III y VII d. C.).

Las excavaciones en la Pirámide del Sol que iniciaron en 1905 fueron parte de las fiestas para celebrar el centenario de la Independencia de México en septiembre de 1910.[21] Dos meses después estalló la Revolución, que llegó a un fin relativo en 1917.[22] Ese año Manuel Gamio fundó la Dirección de Antropología e inició un ambicioso proyecto de investigación interdisciplinaria en Teotihuacán. Gamio fue un antropólogo mexicano que estudió un posgrado con Franz Boas en Columbia University, en Nueva York. Los trabajos en Teotihuacán culminaron en 1922 con una extensa publicación sobre el lugar. Dice Gamio en su capítulo sobre relaciones entre las civilizaciones teotihuacana y azteca:

> Casi todos los mexicanistas modernos reconocen que la cultura que encontraron los conquistadores en el valle de México es diferente de la que está representada por los monu

20 *What's on the Air. The Magazine for the Radio Listener* (abril de 1930), p. 37.

21 Eduardo Matos Moctezuma, "¿Usó dinamita don Leopoldo Batres en Teotihuacán?". *Arqueología mexicana* 127 (2014), p. 86.

22 Para un recuento rápido sobre la Revolución Mexicana, ver https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46245076

> mentos grandiosos de Teotihuacán. Sin embargo, cometen algunos el error metodológico de interpretar detalladamente antigüedades de ésta por costumbres y creencias encontradas en el siglo XVI entre los aztecas y congéneres.[23]

Esto parece haber sucedido en *What's on the Air*, si bien podríamos explicar que aparezca una construcción teotihuacana en lugar de una azteca porque de esta última civilización no se conocían edificios monumentales comparables a la Pirámide del Sol. Habría que considerar que algunas piezas arqueológicas aztecas eran muy conocidas, como el llamado Calendario Azteca y la Coatlicue Mayor; sin embargo, en 1930 eran mucho más conocidos los aztecas y los mayas que los teotihuacanos, sobre todo en Nueva York…

De cualquier forma, me llama la atención que las guitarras y las mandolinas de *The Aztecs* aparezcan con un fondo prehispánico, aunque esto no sólo ocurrió en *What's on the Air*. En 1933 en Colima (México) se publicó la *Historia de la música mejicana* de Jesús Galindo. En ella aparecen dos imágenes similares, ambas con una figura femenina tocando una guitarra sobre un fondo prehispánico. Una de ellas está sobre la Coatlicue Mayor y la otra sobre el Calendario Azteca.

VI. 1929: *Oro azteca…*

Me quedan aún dos consideraciones por hacer, pero tengo poco tiempo; las haré brevemente. La primera tiene que ver con la idea de una identidad mexicana nutrida por elementos europeos e indígenas prehispánicos tanto en la imagen de *What's on the Air* de 1930 como en las de la *Historia*… de Galindo de 1933. Esta idea coincide con la postura de Manuel Gamio, quien escribió en 1916: se quiso esculpir las patrias latinoamericanas "con elementos raciales de origen latino y se dio al olvido, peligroso olvido, a la raza indígena […]. Toca hoy a los revolucionarios de México empuñar el mazo y ceñir el mandil del forjador para hacer que surja del yunque milagroso la nueva patria hecha de hierro y de bronce confundidos".[24] En las imágenes del libro de Galindo y en la de *What's on the Air*, la representación visual de los elementos europeos (simbolizada por los instrumentos musicales) y prehispánicos (representada por los fondos arqueológicos) unidos por los músicos mexicanos del presente puede interpretarse como la unión de ambos orígenes por medio de la música. El componente prehispánico en la imagen y el concepto de *The*

---

23 Manuel Gamio. *La población del Valle de Teotihuacán*, tomo I, vol. 1. México, Secretaría de Educación Pública, 1923, p. 273.

24 Manuel Gamio. *Forjando Patria*. México, Porrúa, 1916, p. 6.

Aztecs muestra la construcción de una identidad mexicana similar a la imaginada por Carlos Chávez.

La segunda consideración aclara un poco mi interrogante de por qué la CBS apoyaría o crearía un grupo mexicano llamado *The Aztecs*. Helen Delpar, inicia el prefacio de su libro *La moda enorme por todo lo mexicano. Relaciones culturales entre Estados Unidos y México, 1920-1935* con el recuento de un desfile que se llevó a cabo el 2 de mayo de 1929 en Nueva York:

Madison Square Garden se transformó en la capital del México Antiguo al proporcionar el escenario para un desfile de beneficencia llamado *Aztec Gold* [oro azteca]. Anunciado como "el más elaborado y resplandeciente evento de la temporada social", el desfile presumía una concurrencia de mil asistentes que representaron personajes desde Hernán Cortés y Moctezuma hasta un jefe indio hopi.[25]

Debe haber sido una ocasión memorable, que fue reseñada por los periódicos. Se conservan fotografías de algunas vestimentas, como el de la Diosa de la Flor de la Pasión y el de la Diosa del Sol. Esta última, que llevó la estrella de cine Elsie Ferguson, estaba adornada con joyas por valor de medio millón de dólares.[26] Según Delpar, el desfile *Aztec Gold*:

> puede considerarse como símbolo del florecimiento de las relaciones culturales entre México y Estados Unidos que comenzó al inicio de la década de 1920. […] La elección del tema azteca para el desfile ilustra el interés de los norteamericanos y mexicanos contemporáneos sobre las civilizaciones americanas anteriores a la conquista del hemisferio occidental. La presencia de un jefe indio hopi demuestra la tendencia a unir a los indios nativos americanos de Estados Unidos con aquellos del centro de México.[27]

Creo que no es casual que poco después del desfile *Aztec Gold* la CBS se interesara en crear un grupo musical con referencias prehispánicas. Quizás las circunstancias de la compra de la Victor Talking Machine Company por la RCA influyeron para que Zamudio dejara de grabar allí, pero me inclino a pensar que pudo haber estado más relacionada con las perspectivas que ofrecía un grupo musical "azteca" en la radio nacional norteamericana después de mayo de 1929. Parece haber sido, al menos al inicio, una relación muy conveniente entre la CBS y *The Aztecs*.

25 Helen Delpar. *The Enormous Vogue of Things Mexican. Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*. The University of Alabama Press, 1992, p. vii.

26 Hay una fotografía de Elsie Ferguson como la Diosa del Sol en *The Australian Woman's Mirror* (13 de agosto de 1929).

27 Delpar, pp. vii-viii.

O espaço de expressão do piano nas salas de concerto do complexo Espaço Cultural e Escola Técnica de Artes da UFAL: um estudo a partir da iconografia da performance musical

Nilton da Silva Souza
UFAL

O complexo que envolve o Espaço Cultural e a Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas possui uma estrutura de salas de ensaio e para apresentação com uso frequente do piano, seja para uso solista ou como acompanhamento de alunos, técnicos e docentes vinculados aos Cursos de Graduação em Música e Curso Técnico em Instrumento Musical e Canto. Ao longo dos 40 anos de oferta do Curso de Graduação em Música e pouco mais de 10 anos dos Cursos Técnicos em Instrumento e Canto podemos observar que o espaço de expressão do piano foi utilizado como agente colaborador da performance musical enquanto instrumento acompanhador, assim como um protagonista essencial no desenvolvimento das ações necessárias ao produto artístico musical. As imagens coletadas, principalmente a partir do corpo docente e técnico da instituição, correspondem a uma cronologia que exibe o desenvolvimento de uma escola de piano em Maceió e dos reflexos que o ensino do instrumento provocou ao longo de 40 anos na vida cultural, social e artística local. Adotamos a análise iconológica de Panofsky objetivando, assim, explicar as premissas elencadas acima. Ao longo de 40 anos de existência do Curso de Graduação em Música da UFAL, este trabalho justifica-se pela necessidade de documentar o papel transformador que a arte desempenha na paisagem sonora de uma cidade.

1. Introdução

Esta pesquisa faz parte de um projeto maior que visava, a priori, apresentar um panorama sobre os 40 anos da institucionalização do ensino das artes na Universidade Federal de Alagoas. Buscando, assim, homenagear o equipamento musical criado em 1981, a Orquestra de Câmara da UFAL e todo o contexto a ela relacionado, como o fortalecimento da política cultural extensionista na área da música e da consequente criação dos cursos de Música (1981) e Artes Cênicas (1983). Neste contexto, observamos o surgimento do piano e seu espaço de expressão como um elemento de transformação e consolidação de uma política cultural da Coordenação de Extensão e Cultura da UFAL, hoje Pró-reitoria de Extensão, PROEX.

A abordagem da pesquisa buscou em 114 fotografias coletadas a partir de agentes particulares e do próprio acervo do Centro de Documentação Musical da instituição (CEDOM[1]), uma análise que mostrasse o piano nas mais diversas atividades em que esteve inserido ao longo dos últimos 40 anos. Dessa forma, muitas das fotografias fazem parte das ações dos docentes que promoveram recitais dos mais diversos instrumentos e do canto nesse processo, dessas apenas 19 serão expostas nesse trabalho.

O palco desses recitais é bem diversificado, embora haja a predominância do uso do Auditório Guedes de Miranda; do Espaço Camerístico, Sala Profa. Fátima de Brito; e da Sala camerística da Escola de Música da Escola Técnica de Artes. Outros espaços também surgem, como o Salão Nobre do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas e o Teatro Deodoro, em período que havia apresentações e recitais fora do espaço institucional dos Cursos de Música.

A análise iconográfica partiu da identificação e descrição do material coletado buscando gerar elementos referentes ao processo histórico de afirmação do piano – e de seus espaços de expressão no contexto da sociedade alagoana e da UFAL –, como agente idealizador de políticas públicas com abrangência capaz de potencializar a cultura pianística no Estado.

---

1 O Centro de Documentação Musical da UFAL (CEDOM-UFAL) é uma iniciativa do Prof. Dr. Nilton Souza e partiu das ações musicológicas do Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco, como a criação do Acervo de Documentação Histórica Musical (ADoHM) na UFBA. A criação do Centro reflete as preocupações musicológicas atuais em relação ao estudo, preservação e disseminação do conteúdo dos fundos documentais em Alagoas. O Centro tem como um dos seus objetivos a manutenção das bases RISM e RIdIM Brasil, seção Alagoas.

 ISSN 2318-7026

A investigação realizada desde 2020 importa por seu ineditismo, tendo em vista a frágil literatura sobre o piano em Alagoas e a necessidade de se construir uma literatura condizente com a importância do instrumento no contexto dos seus usos performáticos.

2. Uma escola de pianistas e pianeiros e a cultura pianística que surgiu em Alagoas a partir do século XIX.

2.1 Conceitos e panorama da presença do piano em Alagoas

A história do piano no Brasil tem importante passagem quando da chegada da Corte Portuguesa em 1808 e todo o desenvolvimento que se deu às artes no período, assim como enfatiza Amato (2008, p. 168). Há de considerar que o conhecimento que temos sobre as práticas pianísticas do século XIX são escassas e a ciência se dá, muitas vezes pela percepção de viajantes. Por exemplo, como consta nas percepções de Spix e Martius, relatadas em *Viagem pelo Brasil I*, quando estes no Brasil desembarcaram em 1817:

> O brasileiro tem, como o português, fino talento para a modulação e progressão harmônica, e baseia o canto com o simples acompanhamento do violão. É aqui a viola, tanto como no Sul da Europa, o instrumento favorito; **o piano é um dos móveis mais raros e só se encontra nas casas dos abastados.** (ALMEIDA, 1942, p. 308, grifo nosso)

O fato do piano ser raro na segunda década do século XIX pode caracterizar um ambiente sociomusical em processo de organização, uma vez que na segunda metade do século o instrumento adquirirá maior popularidade (Cf. AMATO, 2008). Percebe-se que, mesmo fora da Corte, a composição para o piano adquirirá um simbolismo de música erudita, música pensada, escrita de acordo com as normas da teoria musical. Entretanto, há de considerar a prática musical que ganhou corpo a partir da segunda metade do século XIX, a prática musical dos pianeiros. Segundo Rosa,

> A palavra pianeiro, [...] remete a um ofício, a uma atividade laboral: uma nova atividade profissional que surge para satisfazer a uma demanda crescente de urbanistas por entretenimento. Tocando piano, o pianeiro tem como repertório as danças e músicas leves que não concorrem com a conversação: essas músicas ambientavam as conversas, os devaneios, o ócio, por exemplo, funcionando como um pano de fundo para elas. (ROSA, 2012, p. 73)

Interessante como o autor coloca a prática musical do século XIX sem a conotação pejorativa adquirida no século XX, em que dissocia o saber musical deste em detrimento do pianista. A relação conceitual e mesmo da função social desses personagens teve reflexos na formulação de preconceitos que levaram a denominações como música semi-erudita, pianistas autodidatas, e muitos outros.

Aproveitando-se da referência acima, salientamos que um dos primeiros estudos sobre o piano em Alagoas foi realizado por um historiador, Moacir Medeiros de Sant'Ana (1984). Nesse estudo, Sant'Anna buscou as origens do piano em Alagoas identificando a chegada dos primeiros instrumentos no Estado. A partir dos estudos de Sant'Ana, observa-se um ensino de piano doméstico, tanto em Marechal Deodoro (antiga capital), como em Maceió, embora deva-se notar que outras cidades alagoanas tiveram movimentos similares no século XIX, como Penedo, Passo do Camaragibe, Viçosa, Traipu, Pão de Açúcar, Palmeira dos Índios e Anadia, dentre outras. O autor estima que o primeiro piano teria chegado à antiga capital, hoje cidade de Marechal Deodoro, por volta da década de 1830-40. Esses estudos são baseados em crônicas publicadas no jornal Gutenberg, no ano de 1896, na coluna *Notas de meu canhenho*, de autoria de Antônio Alves.

Moacir Medeiros de Santana esteve presente em outras pesquisas e publicações sobre o piano em Alagoas, como na série *Cadernos de Compositores Alagoanos*, uma compilação de composições que retrata a evolução da prática pianística em Alagoas a partir do século XIX.

Tabela 1 - Criada a partir das publicações dos Cadernos de Compositores Alagoanos[2]

Compositor	Datas	Título	Gênero	Caderno	Publicado
Misael Domingues	1857-1932	Alaíde	Polka	01	1982
		Brasileira	Polka		
		Doux Souvenirs	Polka característica		
		Maviosa	Polka		
		Me songes	Polka		
		Olha o urso	Polka		
		Polka dos calouros	Polka		
		Scintilante	Polka		
		Scismando	Polka		
		Zazá	Polka		

2 Dados compilados dos Cadernos de Compositores Alagoanos, 1983/1984/1995.

Compositor	Datas	Título	Gênero	Caderno	Publicado
Misael Domingues	1857-1932	1897	Valsa para piano	02	1983
		Diva	Valsa lenta		
		Divinal	Grande valsa de salão		
		Dulce	Valsa para piano		
		Eu era assim	Valsa		
		Mimo do céu	Valsa		
		Meiguice	Valsa		
		Saudade	Valsa de salão		
		Vaporosa	Grande valsa de salão		
		Volante	Valsa		
		À beira mar	Serenata para piano	03	
		Aline	Gavotta		
		Ao relento	Serenata		
		Em pleno luar	Serenata		
		Gentil	Pas de quatre		
		Julita	Pas de quatre		
		Lagrimas de um anjo	Mazurka sentimental		
		Vacilante	Gavotta		
Tavares de Figueiredo	1891-1925	Coração de criança	Pas de quatre	04	1983
		Coração de noiva	Valsa		
		Despedida à faculdade	Valsa		
		Mas...o meu amor não morre!!!	Valsa		
		Pelo teu amor, minha vida!!!	Valsa		
		Quando o amor falla	Valsa		
		Ressuscitando um coração	Valsa		
		Saudades de Maria	Valsa		
		Sonhando a bordo	Pas de quatre		
		Valsa dos Príncipes	Valsa		

Compositor	Datas	Título	Gênero	Caderno	Publica-do
Benedito Silva	1859-1921	As proesas de Athaide	Valsa	05	1983
		Francisco Galvão	Valsa		
		José e Ritinha brincando	Polka		
		Pedro Tavares	Valsa		
		Polka Cysne Maceioense	Ploka		
		Sempre te amarei	Valsa		
		Sinhá Lins	Valsa		
		O Brasil livre	Valsa		
		O Brasil livre	Grande Valsa		
		O destino	Valsa		
		Os bohemios	Schottisch		
Sizino Barreiros da Cunha	1843-1897	Conceição	Brilhante valsa	06	1983
		Emilia	Brilhante polka		
		Estrela do Norte	Brilhante valsa		
		Fraternidade Caixeiral	Fantasia para piano		
Edson da Silva Porto	1922-1968	Francisca Reis Gonçalves	Valsa-canção		
		Joaquim Barreiros Reis	Valsa		
Sizino Bareiros da Caunha	1843-1897	Penedense	Polka		
Manoel Tertuliano dos Santos	194?-1910	Primeiro de Junho	Valsa		
José de Lemos Lessa	1897-1978	Souvenir de Printemps	Valsa		
Alfredo Freire Leahy	1895-1924	Visão Fugitiva	Valsa		
Tavares de Figueiredo	1891-1925	Alvorada de flores	Pas de quatre	07	1984
		Amor que dá vida	Valsa		
		Coração de Bertini	Valsa		
		Coração Vencido	Valsa		
		Está na hora!!!	Polka		
		Mysteriosa	Valsa		
		Nove e meia	Valsa		
		O Caruru	Tango		
		Teu Beijo	Valsa		
		Vence quem ama	Valsa		

Compositor	Datas	Título	Gênero	Caderno	Publicado
Misael Domingues	1857-1932	Ao longe	Raverie	08	1984
		Balbuciando	Morceau		
		Besinha	Polka		
		Cavallinho de pau	Mazurca		
		Cantilena	Canto e piano		
		Mysteriosa	Polka		
		Um brinde	Canção		
		Vamos dansar?	Polka		
		Vivão os noivos	Quadrilhas brilhantes		
		Zeny	Polka		
Mario Marroquim	1896-1975	Amor...doce ilusão	Valsa	09	1984
		Heliotrope	Valsa		
		Namoro das meninas de hoje	Tango sertanejo		
		Pássaro azul (doce amada; Oh amor... Como és feliz!; Cedo partiste...felicidade palavra vã)	Opereta		
		Princeza	Valsa		
		Renuncia	Valsa lenta		
		Teus olhos são minha vida	Valsa		

 ISSN 2318-7026

Compositor	Datas	Título	Gênero	Caderno	Publicado
Jayme de Altavila/ Tavares de Figueiredo	1895-1995/1891-1925	Depois de um sonho	Valsa	01 – Especial	1995
		Valsa da paz	Valsa		
Jayme de Altavila/ Alfredo Gama	895-1995/?	Gotas de luz	Valsa		
		Amo-te	Valsa		
		Ingrata	Valsa		
Jayme de Altavila/ Tavares de Figueiredo	18951995/ 1891-1925	Vence quem ama	Valsa		
Jayme de Altavila/ Maria Polito Lopes	1895-1995/?	Eterna mágoa	Valsa		
Jayme de Altavila/ Tavares de Figueiredo	18951995/ 1891-1925	Coração de Bertini	Valsa		
Jayme de Altavila/ Heckel Tavares	1895-1995/	Ave Maria do Brasil	Canção		
		Eita, Brasil!	Canção		
		Ô Bia-tá-tá	Coco		
Jayme de Altavila/ Tavares de Figueiredo	18951995/ 1891-1925	Os Batutas do CRB	Tango carnavalesco		
		Foi Você? Eu não!	Tango carnavalesco		
Jayme de Altavila/ Tavares de Figueiredo	1895-1995/ 1891-1925	Hino do Centenário	Hino	02 -Especial	1995
		Hino do Clube de Regatas Brasil	Hino		
Jayme de Altavila/ Maria Amélia de Jesus Taveiros	1895-1995/?	Cruzeiro do Sul	Canção		
Jayme de Altavila/ Tavares de Figueiredo	1895-1995/ 1891-1925	Canção dos escoteiros			
		Canção do trabalho			
		Canção dos jangadeiros			
		Canção da Pátria			

Das 106 composições de todos os *Cadernos de Compositores Alagoanos* (composto por 9 volumes entre 1982-84 e 2 volumes extras, 1995) temos 51 dedicadas ao gênero valsa e 19 ao gênero polka, somados, equivalem a 74,20% do total das composições contidas. Esses dados podem indicar uma preferência na composição dos gêneros que se popularizaram no Brasil nas últimas décadas do século XIX.

Observa-se que há predominância da música instrumental, principalmente nos nove primeiros volumes da série, enquanto os dois últimos, de 1995, há predominância da música para canto e piano.

Os títulos das composições se remetem a vida urbana, seus problemas, amores, desilusões e homenagens às figuras públicas. Aparentemente se trata de música urbana do século XIX e início do século XX. A série retrata a preferência musical por gêneros musicais da música ligeira, embora haja exceções como a Opereta, de Mario Maroquim, *Pássaro Azul*.

2.2 Dados históricos, sociais e geopolíticos

O ensino do piano sempre foi voltado para uma elite que tinha acesso ao instrumento, partituras e professores, assim como enfatizado anteriormente por Renato Almeida e corroborado por Amato. Mesmo em meio doméstico as atividades em que aparece o piano tomam dimensões maiores por meio da *performance* dos artistas envolvidos, assim, em cada época o piano ocupa seu espaço.

Observa-se, por meio dos dados obtidos em jornais do século XIX, que há em Maceió a oferta de serviços importantes para a manutenção de uma cultura pianística, como a venda de partituras, acessórios como cordas e instrumentos. Entretanto, há também nesses jornais elementos crítico-musicais, que podem nos fornecer parâmetros da qualidade do que está sendo ofertado pelos veículos de imprensa, à época. Na primeira página do Gutenberg, de 1899, edição de número 221, na seção Maviosa, uma crítica não assinada trata de uma das recentes composições de Misael Domingues, nela o redator explica:

> o importante atelier Trigueiros, nesta cidade offereceu nos um exemplar da brilhante polka para piano Maviosa, originalíssima composição do talentoso musicista alagoano e engenheiro dr. Misael Domingues. A música é o que ha de mais lindo e moderno no gênero, obedecendo a um estylo gracioso, vibrante e claro, ao mesmo tempo que oferece ensejo a um cuidadoso exercício para o dedilhamento. Quanto ao trabalho lytographico, não obstante ser ocioso dizer que é excellente uma vez que o recomenda a impressão de *P. Trigueiros & Cia*, podemos garantir que nunca vimos mais nítido, mais artístico e mais expressivo, numa bela estampa a três cores. (MAVIOSA, 1899, p. 01)

A crítica do jornal revela-nos um olhar estético sobre a oferta de partituras, ao tempo que denota uma cultura musical já instituída socialmente, apesar de termos em conta que a escola de piano do século XIX, em Maceió, está fundamentada nas aulas particulares em meio residencial. Entretanto, temos informações que também remetem ao estudo do piano como componente curricular, como observamos no jornal Cruzeiro do Norte.

Figura 1. Recorte do *Jornal Cruzeiro do Norte*, 1891, nº 2, p. 4.

COLLEGIO

Oito de Janeiro

Este collegio foi frequentado, o anno proximo passado, por 34 meninos primarios e por 33 meninas, as quaes cursaram as seguintes disciplinas :

Primeiras lettras	16
Portuguez	11
Francez	7
Arithmetica	12
Geographia e Historia do Brazil	9
Geographia	8
Historia Sagrada	1
Pedagogia	2
Physica	6
Piano	4
Prendas domesticas	6

As aulas recomeçarão no dia 12 do corrente.

Maceió 10 de janeiro de 1890.

A Directora,

Aristhéa Maria de Araujo Jorge.

Se no século XIX o piano surge como o instrumento acompanhador e solista que faz parte dos rituais musicais de uma sociedade abastada, no século XX a presença do piano passa das salas de estar das casas desta sociedade às escolas alagoanas, movimento já iniciado em fins no século XIX. Nesse movimento percebe-se a necessidade de formação ou instrução musical para além das funções adquiridas em meio doméstico.

No século XX houve em Maceió duas escolas de piano, uma ligada ao extinto Conservatório Brasileiro de Música - Departamento de Alagoas, “que funcionou entre 1956 e 1973” (ARECIPO, 1999, p. 17) e outra ligada à Universidade Federal de Alagoas, a partir da década de 1980. O processo de degradação dos conservatórios foi similar em Maceió ao que aconteceu em todo o país (Cf AMATO, 2008, p. 188). Entretanto, percebe-se que as escolas de piano, especificamente em Maceió, continuaram atendendo as demandas sociais de modo pontual, inclusive com a organização de cursos que fornecem certificados à pianistas em nível técnico e de graduação, por meio de ações extensivas ou de cursos regulares da UFAL.

Um dado importante nos foi passado pela empresa JP Serviços Musicais[3], especializada em serviço de afinação de pianos e que atende em todo estado de

3 Luiz Carlos Sandes Paranhos Junior é graduado em Música pela Universidade Federal de Alagoas e capacitado pela Fritz Dobbert em São Paulo para a afinação de pianos. Sua empresa está no mercado alagoano desde 2011 e na afinação de pianos desde 2015.

 ISSN 2318-7026

Alagoas. Segundo os dados fornecidos pela empresa, a sua carta de clientes em órgãos públicos, privados e em residências somam na capital 207 pianos, enquanto no interior, distribuído em 9 cidades, 28 pianos. Na capital as instituições públicas e privadas detêm 17 pianos, enquanto em residências somam 162 pianos.

A carta de serviços da empresa mostra parte da quantidade de pianos em funcionamento na cidade, embora não se possa com esses dados mensurar a quantidade de pianos em funcionamento ou fora de atividade na cidade ou no Estado, já que a empresa não atende a todos os proprietários de piano.

Tabela 2. Resumo elaborado a partir da carta de clientes da empresa JP Serviços Musicais.

Tipo	Cidade	Quantidade de pianos	Local
Instituição pública ou privada	Maceió	17	Teatro Deodoro, FMAC[†], IHGAL[††], EC/ETA[‡], SESC[‡‡]
Particulares	Maceió	162	Residências
Interior do Estado	Barra de Santo Antônio, Coruripe, Mar Vermelho, Marechal Deodoro, Palmeira dos Índios, Paripueira, Penedo, Pilar e Viçosa.	28	Residências

Nota: † Fundação Cultural Cidade de Maceió; †† Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas;
‡ Espaço Cultural Salomão de Barros Lima/Escola Técnica de Artes da UFAL;
‡‡ Serviço Social do Comércio no Centro

Cabe ressaltar que a presença do piano em Maceió está distribuída geograficamente de acordo com requisitos socioeconômicos, como observado na tabela abaixo. Percebe-se que de todos os clientes particulares atendidos pela empresa em Maceió, 94 (45%) deles possuem residência em bairros da orla marítima da cidade, teoricamente considerados bairros mais abastados. Somente no bairro de Ponta Verde a tabela 3 apresenta o quantitativo de 52 clientes proprietários de pianos.

Tabela 3. Resumo de clientes particulares por bairro

Bairro	Localização geográfica	Quantidade de pianos
Antares	Parte alta	7
Barro Duro	Parte alta	2
Benedito Bentes	Parte alta	3
Centro	Orla	2

Bairro	Localização geográfica	Quantidade de pianos
Cruz das Almas	Orla	4
Farol	Parte alta	15
Feitosa	Parte alta	2
Gruta de Lurdes	Parte alta	12
Ipioca	Orla	3
Jacarecica	Orla	2
Jacintinho	Parte alta	1
Jatiúca	Orla	12
Jaraguá	Orla	3
Pajuçara	Orla	6
Pinheiro	Parte alta	4
Pitanguinha	Parte alta	2
Poço	Orla	5
Ponta Verde	Orla	52
Prado	Orla	2
São Jorge	Parte alta	1
Serraria	Parte alta	2
Tabuleiro do Martins	Parte alta	17
Trapiche da Barra	Orla	3

Estes dados apresentados são importantes do ponto de vista do mapeamento geográfico da presença do piano em Maceió e que ajuda a caracterizar o perfil social do pianista na cidade. Os dados também corroboram as tendencias identificadas no século XIX, colocadas por Renato Almeida.

3. A institucionalização de uma escola de piano: ênfase de ações culturais ao longo da história dos cursos de arte da UFAL

Anteriormente às atividades de ensino do piano na Ufal, e das artes de modo geral, as atividades artísticas eram desenvolvidas por meio de ações extensivas, a exemplo da criação do Coro da Universidade Federal de Alagoas (CORUFAL), em 1973, pela Resolução n° 1 do Conselho Universitário. Embora deva-se considerar que em 1972, um ano antes da publicação da resolução de criação do coro, este grupo já estava ativo e fazendo apresentações musicais em Maceió, no interior do estado e em outras cidades como Brasília-DF, São Cristóvão-SE e Porto Alegre-RS (AZEVEDO, 1982, p. 210).

O CORUFAL, apesar de se consolidar com o passar do tempo como

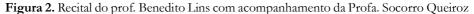
um importante equipamento musical da Coordenação de Extensão Cultural (hoje Coordenação de Assuntos Culturais – CAC, da Pró-reitoria de Extensão, PROEX), esteve à parte do desenvolvimento dos cursos de graduação, haja vista a sua atuação independente como grupo artístico. Isso pode ser atestado por meio de suas atividades artísticas, como no concerto de gala realizado no Salão Nobre do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, no ano de 1973, em Maceió, e da sua participação no I Festival Internacional de Coros, em Porto Alegre -RS, ambos sob a regência do maestro Benedito Fonseca (AZEVEDO, 1982, p. 220). Entretanto pode-se associar a sua atuação além da atividade extensionista da Pró-Reitoria para Assuntos Estudantis e Comunitários (PRAEC), como a oferta no ano de 1979 de um Curso de Técnica Vocal pela extensão universitária (AZEVEDO, 1982, p. 474) e da influência de sua atuação na criação do Bacharelado em Canto como o primeiro curso de graduação na área das artes ofertado pela UFAL.

Deve-se levar em consideração que somente a partir da década de 1980, a extensão universitária ganha maior solidez com a criação de eventos e dos cursos livres de arte. A exemplo do *I Recital de Piano*, ocorrido em dezembro de 1980, como consequência das aulas ministradas durante o ano letivo no *Curso de Piano Extensivo*, pelas professoras Maria Augusta Queiroz e Maria Osório Cleto. À parte ao Curso de Piano, neste ano foram realizados 3 recitais: o primeiro realizado pela pianista Elyana Caldas (em homenagem a Misael Domingues), o segundo por Miguel Proença (projeto Pe. Maurício UFAL/FUNARTE), e o terceiro com piano e canto, por Atenilde Cunha e Geraldo Parente. (AZEVEDO, 1982, p. 519). Além desses recitais houve a I Audição de Piano, que contou com "16 alunos do Curso de Extensão de Piano/UFAL" (idem).

Essas ações eram desenvolvidas pela Coordenação de Extensão Cultural e tinha como palco o Auditório Guedes de Miranda (AZEVEDO, 1982, p. 520). Nesse palco, várias atividades foram apresentadas, não somente na área da música, como às desenvolvidas pelo *Grupo de Teatro Universitário (TUA)*, sob a responsabilidade do professor Marcial Lima, diretor do espetáculo "*O Auto da Lapinha Mágica",* de Luiz Gutemberg, dentre outros apresentados. Neste mesmo ano foi apresentado o *II Encontro de Corais de Maceió* (II ENCORAMA), que se realizou no dia 22 de dezembro de 1980, no Auditório Guedes de Miranda (AZEVEDO, p. 579). Além do teatro e da música havia apresentação de grupos de dança, como no *I Festival de Dança Contemporânea*, que reuniu grupos de todo o país (AZEVEDO, 1982, p. 523).

Um dos eventos marcantes para a consolidação dos cursos de artes é a *I Semana de Música*, realizada de 12 a 17 de setembro de 1980 (AZEVEDO, 1982, p. 559). Neste período já havia grupos artísticos sob a tutela da Coordenação de

Extensão Cultural da UFAL. Diante do crescimento das ações artísticas, em 15 de abril de 1981 o reitor João Azevedo cria, por meio do decreto 220, a Orquestra de Câmara da UFAL, no mesmo ano surge o primeiro curso de arte da UFAL, o Curso de Bacharelado em Canto, logo depois veio o Curso de Licenciatura em Música, e em 1983, surge o Curso de Artes Cênicas da UFAL, com habilitação em Interpretação Teatral. Esse passo foi importante para o surgimento de uma demanda de profissionais com formação em áreas afins das artes, e no caso específico da música: instrumentos de corda, canto, sopro e piano.

Figura 2. Recital do prof. Benedito Lins com acompanhamento da Profa. Socorro Queiroz

Alguns profissionais alagoanos e outros que chegaram em Maceió vindos de diversas partes do país passaram a fazer parte do corpo docente da UFAL, como a Professora Socorro Queiroz, Romeu Macedo, Benedito Lins, Carmen Lúcia Dantas, Max Lutterman, Pierre Chalita, Alex Vilaça, Osvaldo Lupi, Ismar Gatto, Abia Todaro e Cristina Magaldi. Depois foram integrados ao professores Fátima de Brito e Rita Namé.

A professora Ábia Todaro assumiu a cadeira de piano e história da música, juntamente com o Professor Alex Vilaça, que tinha o perfil de pianista performer. Na Figura 3 temos um recital de piano com o pianista Alex Vilaça, ocorrido no

Salão Nobre do IHGAL, uma parceria importante entre o Curso de Música e o Instituto ao longo da sua história.

Figura 3. Professor e pianista Alex Vilaça em evento no Salão Nobre do IHGAL

Após a consolidação do curso, nos fins da década de 1980, novos professores foram incorporados à Instituição, os professores Guido Lessa, Eduardo Xavier, Joás Tavares e Regina Cajazeiras.

A organização do Curso de Música permitiu também a consolidação da Orquestra de Câmara da UFAL, uma vez que muitas das ações extensionistas eram realizadas pelos docentes do curso. Na Figura 4, temos na condução da pequena orquestra a maestrina e pianista Socorro Queiroz, ao piano o professor Alex Vilaça e na seção de cordas da orquestra o Professor Romeu Macedo (spalla), Joselho Rocha, Professor Joás Tavares e Carlos Sérgio, violinos; Danilo Gama, viola; Benedito Lins e Carlos Alberto, violoncelo. A apresentação foi realizada no Auditório Guedes de Miranda, do Espaço Cultural Salomão de Barros Lima. Na foto (Figura 5) ao lado percebemos a presença de Abel dos Anjos, na flauta e Abelardo Cavalcante, no contrabaixo.

No início do século XXI o grupo cresceu em número e no tipo de formação sinfônica. No auge desse projeto, que teve início com a aquisição de instrumentos musicais e capacitação, a Orquestra de Câmara da Ufal passou a ser a Orquestra Sinfônica Universitária, sob a regência e coordenação do maestro Nilton Souza. Durante a sua coordenação, vários maestros tiveram protagonismo na

regência do grupo como: Alípio Martins, Joselho Rocha, Renate Stephanes, Luiz Martins e Felipe Teixeira.

Figura 4. Professora Socorro Queiroz regendo a Orquestra de Câmara, ao fundo o professor Alex Vilaça ao piano.

Figura 5. Maestro Julião Marques regendo a Orquestra de Câmara da UFAL

Figura 6. Orquestra Sinfônica Universitária nos anos 2015, regência de Nilton Souza

Figura 7. Maestro Alípio Martins e o pianista Manoel Vieira Jr. em concerto do Projeto Quinta Sinfônica

O projeto que culminou na ampliação do grupo camerístico para um formato sinfônico pode ser considerado reflexo do crescimento que o curso de música obteve nos últimos vinte anos.

O Curso de Música, durante muito tempo teve que funcionar provisoriamente em diversos prédios cedidos por empréstimo, por conta da falta de estrutura física capaz de comportar as ações do curso e salas apropriadas para a atividade musical. Na fase itinerante do curso, um espaço foi cedido para as aulas no prédio da Associação Comercial de Maceió, o Curso de Música depois de muitas mudanças de espaço físico acabou lotado no Espaço Cultural Salomão de Barros Lima. Neste percurso, o Salão Nobre do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas serviu como espaço para a *performance* de seus docentes e alunos. No período, identificamos fotografias de alguns professores em seus momentos de *performance*, como a Professora Cristina Magaldi, a Professora Socorro Queiroz, o Professor Alex Vilaça, o professor Benedito Lins, além do pianista Joel Bello Soares, pianista convidado em evento do curso.

A semana da música foi, durante muito tempo, o principal evento do Curso de Graduação em Música, servido como mostra da sua produção musical, de docentes, técnicos e discentes. O evento aconteceu, ao longo de sua história, em diversos locais, a exemplo do ocorrido no Aditório Guedes de Miranda.

Outro evento importante foi o Encontro de Corais de Maceió, o ENCORAMA, evento que se pode verificar o uso do piano tanto para o acompanhamento de cantos solistas, como coralistas.

Figura 8. Pianista Joel Bello Soares em apresentação no IHGAL.

 ISSN 2318-7026

O Encorama foi, durante os anos consecutivos que ocorreu, o maior evento musical organizado pela UFAL. Foi incorporado ao calendário de grandes eventos da Prefeitura de Maceió, uma vez que mobilizada toda a cidade com eventos itinerantes, dos palcos do Teatro Deodoro aos centros de compras e outros locais de grande circulação de pessoas.

Os recitais de canto erudito sempre tiveram espaço na programação do Curso de Bacharelado em Canto e nos eventos do Curso de Graduação em Música. Na foto ao lado a professora Socorro Queiroz com uma das alunas do curso de Bacharelado em Canto em Recital.

Figura 9 - Coro em apresentação no Teatro Deodoro, com acompanhamento ao piano.

Figura 10 - Pianista Socorro Queiroz com aluna do Bacharelado em Canto

 ISSN 2318-7026

A professora Claudiana Melo, quando ainda era aluna do Curso de Bacharelado em Canto, recital com acompanhamento ao piano da Prof. Fátima de Brito.

Figura 11. Professor Fátima de Brito e a soprano Claudiana Melo em Recital

Figura 12. Pianista Selma Brito e a soprano Fátima de Brito em recital no IHGAL

Figura 13. Pianista Marco Caneca e a soprano Fátima de Brito em Recital no Auditório Guedes de Miranda

Figura 14. Corufal regido pelo maestro Moisés Victor na Sala Camerística Professora Fátima de Brito

A atividade pianística na Universidade Federal de Alagoas conta hoje com a presença de alguns professores de piano. Os professores Mario Marochi, Ticiano Biacolini e Guido Lessa lecionam nos Cursos Técnico em Piano e de Licenciatura com Habilitação em Piano, além de contar com os técnicos pianistas correpetidores Martha Oliveira, Franklin Muniz, Manoel Vieira Junior e Soraia Berti no apoio pedagógico.

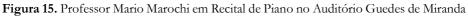
Figura 15. Professor Mario Marochi em Recital de Piano no Auditório Guedes de Miranda

Dentre as ações extensivas mais importantes do Curso Técnico em Piano está o Projeto de Musicalização Através do Piano e do Teclado (MAPT), coordenado pelo professor Mario Marochi no Laboratório de Piano da Escola Técnica de Artes. O laboratório tem uma função importante na iniciação de alunos ao piano. Por meio das ações do laboratório, a cada ano, surgem novos potenciais alunos para o curso técnico e para a graduação. Essas ações, muitas vezes culminam com recitais de alunos da extensão e fazem parte do calendário didático de recitais públicos promovidos no complexo Espaço Cultural e Escola Técnica de Artes. O trabalho dos pianistas acaba beneficiando os demais cursos técnicos em instrumento, além dos cursos de graduação com habilitação em instrumento musical. Dessa forma, os recitais se multiplicam ao longo do ano letivo.

Figura 16. Professor Kleber Dessoles em Recital de saxofone e piano

Figura 17. Recital de alunos do Professor Flavio Ferreira, com participação da técnica pianista Martha Oliveira.

Figura 18 - Professor Ticiano Biacolini e aluna Giselma Oliveira do Curso Técnico em Canto

Como curso mais antigo criado na UFAL, o Curso de Bacharelado em Canto sempre teve destaque na produção de recitais. Recentemente, com a criação do Curso Técnico em Canto, houve um movimento para a organização de atividades que permitissem recitais com um padrão performático significativo.

A organização da I Mostra de Canto Lírico da Escola Técnica de Artes envolveu alunos e ex-alunos dos Cursos Técnico e Graduação em meio a pandemia da COVID-19, seguindo os protocolos de segurança adotados pela UFAL. Evento que contou com apoio da Lei Aldir Blanc, por meio do produtor Felipe Oliveira, no I CATALAGOAS, evento ancora transmitido pelas redes sociais com *lives*, debates e oficinas. Toda essa organização em torno do piano tende a manutenção de seu espaço de performance. A comunhão das ações entre os Cursos Técnicos em Instrumento e Curso Técnico em Canto, Curso de Graduação e sociedade tem possibilitado a produção musical, mesmo em tempos difíceis.

Figura 19. Pianista Franklin Martins e o tenor Diogo Oliveira na I Mostra de Canto Lírico da ETA

 ISSN 2318-7026

4. O espaço de expressão do piano: breve conclusão

O piano, como instrumento solista e acompanhador, teve papéis diversos desde o século XIX em Maceió. Observada a revisão de literatura realizada em comparativo com dados hemerográficos, constatamos que no século XIX este era um instrumento de abastados e a música composta pelos compositores alagoanos refletiam um ambiente de *performace* doméstica, voltado para salas de estar e pequenos salões das classes abastadas da época. O cultivo de gêneros como a valsa, a polka e outras danças denota a atividade de entretenimento familiar, ou no máximo de clube de amigos e grêmios de simpatizantes da música e da dança a ela associada.

O século XX é um século de conquistas para o ensino da música e do piano. Aos poucos a institucionalização do ensino se dá por meio do Conservatório Brasileiro de Música, seção Alagoas, depois em nível estadual, pelo Centro de Belas Artes, da Secretaria de Estado da Educação; posteriormente, em nível federal, pelo Curso de Graduação em Música da UFAL, que oferta hoje a Licenciatura com habilitação em Piano e a Escola Técnica de Artes que oferta o Curso Técnico em Instrumento Musical – Piano.

Essas ações, que se consolidaram ao longo do século XX e nas primeiras décadas do século XXI, possibilitaram a organização de espaços para a atividade pianística. Para a consolidação do instrumento como protagonistas de muitas atividades musicais em Maceió foram necessárias várias etapas desde o século XIX. Essas etapas são importantes para entendermos o ambiente, o espaço e a paisagem sonora advinda das intervenções de cunho social, cultural e musical em torno do que consideramos o "espaço da *performance*".

A iconografia que apresentamos reflete a história do desenvolvimento do ensino e da *performance* do piano em Maceió, embora não busquemos neste trabalho esgotá-la, já que pouco foi escrito sobre o assunto e que, a literatura existente insere o piano dentro do contexto cultural da cidade. Dessa forma, entendemos que, a partir de fontes documentais musicográficas, iconográficas e relativas à música, por exemplo, conseguiu-se chegar ao conhecimento sobre o espaço de expressão do piano em Maceió.

Referências

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Segunda edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

AMATO, Rita de Cassia Fucci. Funções, representação e valoração do piano no Brasil: um itinerário socio-histórico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, nº 1, 2008. P.166-194.

ARECIPPO, Leonardo Stefano Ferreira Diegues. **O Conservatório Brasileiro de Música, Departamento de Alagoas:** seu processo de encerramento. Monografia de Especialização em Metodologia de Ensino Superior. UFAL, 1999.

AZEVEDO, João. **Universidade Federal de Alagoas:** documentos históricos. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1982.

COELHO, José Teixeira. **O que é ação cultural?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

MAVIOSA. **Gutenberg:** Orgão da Associação Typographica Alagoana de Socorro Mutuos. Nº 221, p 01. Maceió, 1899.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Como é bom poder tocar um instrumento:** presença dos pianeiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do Império aos 60 da República. Tese (doutorado), 331f. Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, 2012.

SANT'ANA, Moacir Medeiros de. Apontamentos sobre o piano em Alagoas. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.** Vol. XXXVIII, 1982-83. Maceió, 1984, p. 85-87.

A representação de espaços de apresentação musical na Base de Dados RIdIM-Brasil

Pedro Ivo Vieira e Assis Araújo,
Pablo Sotuyo Blanco
RIdIM-Brasil; UFBA

Visando o estudo da representação dos espaços de apresentação relativos à cultura musical no Brasil e as suas relações com os diversos grupos de usuários e destinatários, esta proposta propõe observar, como recorte de estudo do patrimônio iconográfico musical no Brasil, o conjunto de itens catalogados e disponíveis na Base de Dados RIdIM-Brasil. Nela podemos nos deparar com numerosas fontes visuais relativas à cultura musical que incluem a representação de diversos espaços de apresentação musical como são os casos, por exemplo, de palcos, coretos, teatros, praças, largos, igrejas e circos, dentre outros. Diante dessa observação, busca-se neste trabalho expor uma análise quanti-qualitativa dos referidos conjuntos imagéticos relativo à cultura musical disponíveis na referida base de dados, discutindo as suas distinções, convergências, e eventuais justaposições temáticas e composicionais, tanto de maneira sincrônica quanto diacrônica.

 ISSN 2318-7026

A Base de Dados RIdIM-Brasil

A Base de Dados RIdIM-Brasil (em diante BD) é uma ferramenta tecnológica que se propõe tanto como um recurso para a pesquisa do patrimônio iconográfico musical nacional, como um espaço de salvaguarda desse patrimônio, por meio da catalogação descritiva de fontes visuais relativa à cultura musical localizadas no país.

Enquanto dispositivo para a catalogação, entendendo essa como o processo de descrição, localização e recuperação da informação, a ferramenta já vem sendo realidade desde 2015, quando foi apresentada e disponibilizada à comunidade que lida com as fontes iconográficas relativas à cultura musical. Como espaço de pesquisa do patrimônio iconográfico musical nacional, a BD vem crescendo a cada ano. Hoje, o número de visitantes e pesquisadores da base de dados, já superam o número de catalogadores, o que faz confirmar o seu potencial como recurso para a pesquisa musicológica (ver gráfico 1). Vale ressaltar aqui que consideramos como visitantes aqueles que acessam a base de dados sem estar cadastrados, tendo acesso apenas às informações primárias das fontes publicadas: título da obra, autor e ano. Os pesquisadores são aqueles que estão cadastrados na base de dados com este perfil e têm acesso a todas as fontes publicadas, bem como os termos controlados também públicos.

Gráfico 1: Total de pesquisadores e catalogadores cadastrados na BD RIdIM-Brasil

Fonte: Elaborado pelo autor.

Hoje, a base de dados dispõe de aproximadamente 80 usuários e cerca de 3000 registros catalogados cujos trabalhos já resultaram na publicação de dois catálogos de Iconografia Musical no Brasil.

Os locais de performances musicais

A música, enquanto prática sociocultural, exerce uma importante função na construção identitária de uma sociedade. O espaço que ela habita "é componente ativo da performance" e deve ser compreendido como uma "entidade dinâmica, que altera e é alterado pelas atividades humanas nele existentes" (PITA, 2012, p. 85-86). Portanto, a música encontra-se presente nos mais diversos espaços sociais, sejam estes públicos ou privados.

De acordo com Pita (2012, p.95), essa diversidade de espaços de apresentação musical, deve-se tanto pelas mudanças as quais a música passou no decorrer do tempo, quanto também a sociedade e a arquitetura e urbanismo (podendo incluir aqui também os espaços rurais). No percurso da história, o uso e função da música ajudou a determinar os espaços onde era executada. Assim, surgiram os espaços destinados para compreensão da palavra, espaços onde a música era uma comunicação com o divino, espaços de apresentação profana, espaço para performance musical, espaço gótico, espaço para composição profana, espaço dedicado à ópera, espaços acessíveis a grande público, espaços para músicas de concerto, entre outros. Diante disso, elaborou-se, preliminarmente nesta pesquisa, uma lista com 20 (vinte) locais de performances musicais que poderíamos encontrar na base de dados. Foram eles: Anfiteatro, Capela, Circo, Convento, Coreto, Feira, Gafieira, Igreja, Largo, Mercado, Morro, Palco, Parque, Praça, Praia, Rua, Sala, Salão, Teatro e Terreiro.

Análise quantitativa

A partir da lista elaborada mencionada anteriormente, aplicou-se cada termo a uma pesquisa dentro do sistema de gerenciamento do banco de dados MySQL[1], onde encontram-se todos os dados referentes à BD RIdIM-Brasil. Vale ressaltar que se observou que esses termos seriam provavelmente encontrados em campos descritivos da base de dados, como: títulos, descrição iconográfica ou observações.

1 "Um Sistema de Gerenciamento de Banco de Dados, ou SGBD, é um software projetado para auxiliar a manutenção e utilização de vastos conjuntos de dados" (RAMAKRISHNAN; GEHRKE, 2011, p. 3).

Assim, obteve-se uma amostra de 36% de todos os registros catalogados na base de dados, sendo computado os resultados numa tabela, ordenando os termos de forma crescente pelo total de ocorrências (tabela 1). Observou-se, portanto, que nesse universo, temos uma predominância de registros cujos termos Palco e Rua têm maior recorrência, enquanto Convento, Capela e Anfiteatro menor número de aparições. Com o intuito de investigar melhor cada vocábulo utilizado e os registros alcançados a partir das buscas na base de dados, organizamos os resultados da pesquisa de cada termo numa nova tabela, anotando o identificador do registro, autor, título da obra, ano de criação, URL da imagem (para que possamos visualizá-la) e um campo de observações sobre o item recuperado, enquanto representação de espaço de apresentação musical (tabela 2).

Tabela 1 – Termos preliminares e ocorrência em registros na BD RIdIM-Brasil

TERMOS	OCORRÊNCIA
Palco	18%
Rua	18%
Teatro	14%
Igreja	9%
Feira	7%
Sala	6%
Largo	5%
Morro	5%
Praça	4%
Circo	3%
Terreiro	2%
Praia	2%
Salão	2%
Coreto	1%
Mercado	1%
Parque	1%
Gafieira	1%
Convento	0,5%
Capela	0,3%
Anfiteatro	0,2%

Fonte: Elaborado pelo autor.

Tabela 2 – Recorte da tabela dos registros alcançados a partir do termo Teatro

ID	AUTOR	TÍTULO	ANO	IMAGEM	NOTA
1575	Amaral, Crispim do, 1858-1911	Alegoria do Encontro das Águas	ca. 1895	https://adohm.ufba.br/dbridim-brasil/imagens/index/id/1243	Pano de boca
23	Di Cavalcanti, Emiliano, 1897-1976	Estudo para painel do Teatro João Caetano	ca. 1929	http://www.dicavalcanti.com.br/anos20/obras_20/estudo_painel.htm	Painel do teatro
1227	Graciano, Clóvis, 1907-1988	Estudo para cenário para a peça de teatro "Dona Branca" de Alfredo Mesquita	ca. 1939	https://adohm.ufba.br/dbridim-brasil/imagens/index/id/886	Cenário
1229	Graciano, Clóvis, 1907-1988	Estudo de figurino para Caapora	ca. 1939	https://adohm.ufba.br/dbridim-brasil/imagens/index/id/888	Figurino

Fonte: Elaborado pelo autor.

Obstáculos à vista

Ao investigar cada resultado obtido com a lista de termos predefinida, foram encontradas inconsistências e falhas que nos apontaram a problemas terminológicos, como polissemia e ambiguidade, homonímia, sinonímia e problema de morfologia. Tais problemas resultaram em justaposições de termos e em falsos positivos.

Conforme Cintra (1983, p. 11), a polissemia é o nome dado à plurissignificação de uma palavra. Já a ambiguidade é decorrente das múltiplas interpretações em razão da plurissignificação.

Figura 1 – Problemas de polissemia e ambiguidade (ex. Palco)

RIdIM-Brasil-1694
Zegoli, 1949-
Plateia @ palco Santa Rita @ Bourbon Festival Paraty

RIdIM-Brasil-762
Visconti, Eliseu, 1866-1944
A influência das artes sobre a civilização

Fonte: Imagens capturadas na BD RIdIM-Brasil

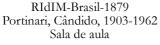
Com relação aos problemas de polissemias e ambiguidades mencionados, um dos casos que se detectou refere-se ao termo Palco. Etimologicamente, a palavra significa "estrado para apresentações artísticas". O dicionário de termos e expressões da música também o define como "tablado, geralmente de madeira, construído para apresentações" (DOURADO, 2004, p. 242). Entretanto, entendemos que o termo vai muito além dessa acepção, podendo ser utilizado como alegoria ao labor do artista ou mesmo como representação de espaços de eventos sociais e acontecimentos históricos.

Assim, o termo Palco nos sugere significados distintos como um vocábulo, assim como também se refere a uma estrutura que pode estar presente em diferentes espaços de apresentação musical, como por exemplo, Teatro, Gafieira, Praças, Ruas, Largos, entre outros.

Na figura 1, encontra-se uma imagem de uma plateia ao redor de um palco montado no Largo de Santa Rita, durante o Bourbon Festival Paraty. E na outra imagem refere-se ao pano de boca do palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Outro problema mencionado foi a homonímia, que, de acordo com Cintra (1983, p. 11), que corresponde à igualdade entre significantes de significados diferentes. Tal problema detectado, confirma-se com o termo Sala, que se define como um espaço destinado ao uso social e que pode tanto referir-se à uma sala de espetáculo quanto a uma sala de aula (figura 2).

Figura 2 – Problemas de homonímia (ex. Sala)

RIdIM-Brasil-1879
Portinari, Cândido, 1903-1962
Sala de aula

RIdIM-Brasil-40
Di Cavalcante, Emiliano, 1897-1976
Salão de gafieira

Fonte: Imagens capturadas na BD RIdIM-Brasil

A sinonímia decorre de coincidência de significado entre duas ou mais palavras (CINTRA, 1983, p. 11). Esse problema foi observado com os termos Mercado e Feira que são sinônimos. De acordo com Ferreira (2010, p. 344), feira é um espaço público, normalmente descoberto, onde se expõem e vendem mercadorias. E, para o autor, o mercado é o "lugar onde se comerciam gêneros alimentícios e outras mercadorias" (2010, p. 500).

Figura 3 – Problemas de sinonímia (ex. Mercado e Feira)

RIdIM-Brasil-667
Chamberlain, Henry, 1796-1843
Uma barraca de mercado

RIdIM-Brasil-1860
Portinari, Cândido, 1903-1962
Gaúchos

Fonte: Imagens capturadas na BD RIdIM-Brasil

Observa-se, portanto, na figura 3, que ao utilizar os vocábulos, obteve-se como resultado das buscas dos termos uma imagem referente a uma barraca de mercado e outra a uma feira aparentemente num espaço rural.

Figura 4 – Problemas de morfologia (ex. Teatro e Anfiteatro)

RIdIM-Brasil-1126
Lyra, Cyro Illídio Corrêa de Oliveira, 1983-
Teatro Álvaro de Carvalho - Fpolis

RIdIM-Brasil-949
Mattos, Biba, 1935-
Anfiteatro

Fonte: Imagens capturadas na BD RIdIM-Brasil

Por fim, os problemas morfológicos (figura 4) foram identificados com os termos anfiteatro e teatro que o acréscimo do prefixo anfi é utilizado para diferenciar o formato em que o público está disposto em relação ao espaço que está sendo realizada a apresentação.

Solucionando os problemas

Diante dos problemas surgidos e com os registros verificados, entendeu-se que a melhor saída para evitar os problemas anteriormente citados foi a criação de categorias para definir os espaços de apresentação musical. Assim, os espaços de apresentação podem ser segmentados num primeiro nível como ambientes artificiais, ou seja, aqueles que tiveram a intervenção humana para se constituírem, e ambientes naturais, aqueles que são formados pela própria natureza (figura 5).

Figura 5 – Primeiro nível da categorização dos espaços de apresentação

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em seu segundo nível, foi separado então esses ambientes artificiais e naturais em superfícies cobertas ou descobertas. Finalmente, dividiu-se em um terceiro nível como espaços que são dedicados a apresentações musicais e espaços que ocorrem apresentações eventualmente (figura 6), distribuindo, assim, os espaços em cada categoria.

Na categoria Espaços Artificiais Cobertos Dedicados foi incluído Auditório, Teatro, Circo, Coreto, Templo. Como Espaços Artificiais Cobertos Eventuais incluiu-se Estúdio, Residência, Comércio, Tenda (figura 7).

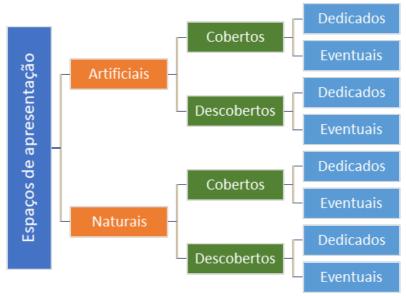
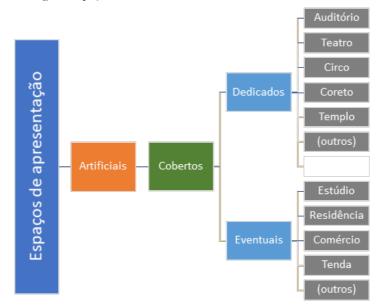
Figura 6 – Divisões das categorias dos espaços de apresentação

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 7 – Categoria espaços artificiais cobertos

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na categoria Espaços Artificiais Descobertos Dedicados (figura 8) foram inseridos o anfiteatro e o trio elétrico. E, por fim, nos Espaços Artificiais Descobertos Eventuais foram incluídos Praça, Parque, Largo, Palanque e Via (reunindo todo tipo de via: rua, avenida, beco, ruela, travessa).

Na categoria de Espaços Naturais Cobertos Dedicados ainda não foram identificados espaços a serem incluídos, portanto essa categoria ainda está em aberto, sendo indicada com os três pontos, para futuramente ser preenchida. Já na categoria de Espaços Naturais Cobertos Eventuais inseriu-se Floresta e Caverna. E na categoria de Espaços Naturais Descobertos Dedicados também não foram identificados os espaços até o momento (figura 9).

Por fim, os Espaços Naturais Descobertos Eventuais incluem Praia e Campo (em campo consideramos todo espaço natural cujo bioma é baixo como por exemplo Cerrado, Caatinga) (figura 10).

Figura 8 – Categoria espaços artificiais descobertos

Fonte: Elaborado pelo autor.

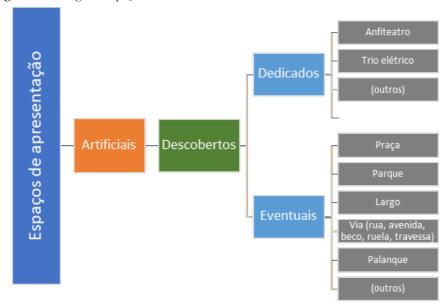



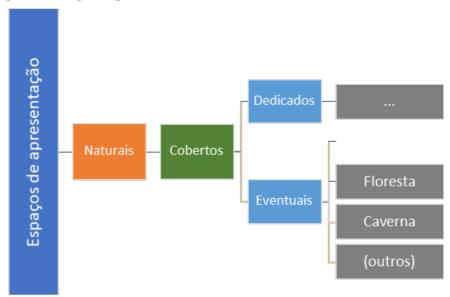
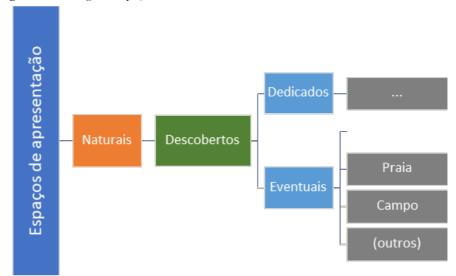
Figura 9 – Categoria espaços naturais cobertos

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 10 – Categoria espaços naturais descobertos

Fonte: Elaborado pelo autor.

Resultados

Após definidas as categorias e incluídos os espaços de apresentação musical em cada uma delas, foi realizada uma nova pesquisa no banco de dados, utilizando os novos termos definidos e aplicando os operadores lógicos AND, OR e AND NOT para refinar as buscas.

Os resultados obtidos nessa nova pesquisa nos revelaram que 32% dos registros publicados na base de dados são representações de espaços de apresentação musical.

Dentro dessa amostragem de 32% dos registros observou-se que os Espaços Artificiais são os que têm maior representatividade na base de dados. Concluiu-se ainda que espaços como Via, Teatro e Templo são os de maiores ocorrências nas buscas e Floresta, Caverna e Anfiteatro de menor ocorrência, podendo inferir que os Espaços Artificiais Descobertos Eventuais são de maior predominância na BD RIdIM-Brasil, seguido dos Espaços Artificiais Cobertos Dedicados.

Considerações finais

Com esta pesquisa, identificaram-se problemas terminológicos e propôs-se uma categorização dos espaços de apresentação musical podendo fomentar novos estudos nesse sentido. Os resultados aqui obtidos também auxiliam na fixação

de terminologias que podem ser utilizadas para compor um vocabulário específico para o estabelecimento de relações entre os conceitos visando à recuperação da informação, neste caso, a representação dos espaços de apresentação musical. Ainda, foram evidenciadas também nesta pesquisa predominâncias e tendências na iconografia relativa à cultura da música no Brasil.

Referências

ARAÚJO, Pedro Ivo Vieira e Assis. **Patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical no Brasil**: problemas e soluções. Tese (Doutorado – Música) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música, Salvador, 2018, 638f.

CARVALHO, André Luiz Piva de. Construção Identitária: projeção simbólica. **Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. 28 a 30 de maio de 2008. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2 008/14361.pdf>. Acesso em outubro de 2021.

CINTRA, Anna Maria Marques. Elementos de lingüística para estudos de indexação. **Ciência da Informação**, Brasília, v.12, n.1, p.5-22, 1983. Disponível em <http://revista.ibi ct.br/ciinf/article/view/190>. Acesso em outubro de 2021.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. – São Paulo: Ed. 34, 2004, 384p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8. Ed. – Curitiba: Positivo, 2010, 960p.

FORSYTH, Michael. **Buildings for Music**: the architect, the musician, and the listener from the seventeenth century to the presente day. Cambridge, London; Melbourne, Sidney: Cambridge University Press, 1985, 397p.

PITA, Juliano Veraldo da Costa. **Os espaços para a música contemporânea**. Dissertação (Mestrado – Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, São Carlos, 2012, 336p.

RAMAKRISHNAN, Raghu; GEHKE, Johanner. **Sistemas de Gerenciamento de Banco de Dados**. 3 ed. Trad. Célia Taniwake – Porto Alegre: AMGH, 2011,

SILVA, Kalina Vanderlei. **Dicionário de conceitos históricos**. 2 ed. – São Paulo: Contexto, 2009, 439p.

SOTUYO BLANCO, Pablo (Org.). **Zegoli (1949-)**. Catálogo antológico de Iconografia Musical. Série de Catálogos de Iconografia Musical no Brasil, vol. 1. Salvador: RIdIM-Brasil, 2019, 437p.

O exótico Brasil no imaginário da Casa Lucca

Lucas D'Alessandro Ribeiro,
Marcos da Cunha Lopes Virmond
UNICAMP

Editora musical na Milão do século XIX, a Casa Lucca foi o maior rival da Casa Ricordi, ambas dominando o mercado operístico da península e estendendo sua influência por toda a Europa. A Casa Lucca surgiu em 1825 quando Francesco Lucca, que tinha sido treinado na arte da incisão musical na Casa Ricordi, funda sua própria editora. Responsável pela abertura dos palcos italianos aos grandes nomes da ópera europeia, como Meyerbeer, Halevy e Gounod, Lucca participava do crescente interesse que a *scapigliatura* milanesa defendia, contra a vontade do *establishment*, de renovar sua música lírica, particularmente no que se referia às novidades do drama lírico francês. Salienta-se nessa índole inovadora e audaciosa da Casa Lucca o contrato que Giovannina Lucca, esposa de Francesco, fez com Richard Wagner, adquirindo os direitos de todas as obras do mestre alemão, em um momento que sua música era frontalmente repudiada pelos críticos e teatros da península. Com esse mesmo interesse pela renovação, a Casa Lucca se aproxima de Antonio Carlos Gomes quando este compõe *Il Guarany*. O enorme sucesso que colhe no Teatro alla Scala de Milão em março de 1870 faz com que se lhe ofereça um contrato que contemplava basicamente muitas das dívidas remanescente de Gomes para a montagem de sua ópera, restando-lhe pequeno pagamento e os direitos de autor apenas para representações fora da Itália. Além da partitura de regência e das partes orquestrais, manuscritas ou impressas, a Casa Lucca produz, pelo menos, três edições para canto e piano, piano solo e piano à quatro mãos dessa ópera de Gomes, sendo a primeira em junho de 1870. Essas edições apresentavam dois diferentes frontispícios que seguiam a tendência da época de bem ilustrar e informar a temática da ópera, tentando captar o interesse do comprador. Este estudo objetiva analisar, do ponto de vista iconográfico na linha de pensamento de Panofsky (1995), a litografia usada pela Casa Lucca para ilustrar o frontispício da primeira edição de *Il Guarany* para canto e piano. A gravura apresenta elementos textuais identificadores (compositor, ópera, edições oferecidas, editora e preço) e visuais indicativos do exotismo do tema central da ópera e seus contrapontos socioculturais, condensando de forma simbólica um processo de desterritorialização/reterritorialização (DELEUZE, GUATARI, 1972) ambivalente.

 ISSN 2318-7026

A Casa Lucca foi o maior rival da Casa Ricordi no âmbito da editoração musical na Milão do século XIX. Ambas editoras dominavam o mercado operístico da península e estenderam sua influência por toda a Europa Ocidental. A Casa Lucca é a mais nova das editoras surgindo no ano de 1825 quando um empregado da Casa Ricordi, Francesco Lucca, decidiu fundar sua própria casa de editoração musical. Além de ser seu fundador, Lucca foi o responsável por facilitar a abertura dos palcos italianos aos grandes nomes da ópera europeia fora da Itália, como Meyerbeer, Halevy e Gounod, sendo assim um nome relevante para música italiana de seu tempo.

À visto disso o proprietário participava do crescente interesse que a *scapigliatura* milanesa defendia, contra a vontade do establishment, de renovar sua música lírica, particularmente no que se referia às novidades do drama lírico francês. Salienta-se nessa índole inovadora e audaciosa da Casa Lucca o contrato que Giovannina Lucca, esposa de Francesco, fez com Richard Wagner, adquirindo os direitos de todas as obras do mestre alemão, em um momento que sua música era frontalmente repudiada pelos críticos e teatros da península.

Com esse mesmo interesse pela renovação, a Casa Lucca se aproxima de Antônio Carlos Gomes quando este compõe *Il Guarany*. O enorme sucesso que colhe no Teatro alla Scala de Milão em março de 1870 faz com que a Casa lhe ofereça um contrato que contemplava basicamente muitas das dívidas remanescente de Gomes para a montagem de sua ópera, restando-lhe pequeno pagamento e os direitos de autor apenas para representações dessa ópera fora da Itália. Além da partitura de regência e das partes orquestrais, manuscritas ou impressas, a Casa Lucca produz, pelo menos, três edições para canto e piano, piano solo e piano à quatro mãos de *Il Guarany*, sendo a primeira em junho 1870.

Essas edições apresentavam dois diferentes frontispícios que seguiam a tendência da época de bem ilustrar e informar a temática da ópera, tentando captar o interesse do comprador. Portanto, a litografia usada pela Casa Lucca para ilustrar o frontispício da primeira edição de *Il Guarany* para canto e piano possui elementos gráficos dos quais podemos analisar, segundo o método de Panofksy (1995), para buscar vestígios das representações por meio da imagem, e talvez, fragmentos do imaginário dos compradores da época. Partimos do pressuposto que a imagem encontrada no frontispício possuí uma dialética entre a representação do artista sobre a temática da opera e a representação esperada dos compradores em potencial, deste modo:

> As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses

> de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1988, p. 17)

Com as palavras do historiador Roger Chartier (1988), atreladas ao conceito de análise iconológica de Panofsky (1995) faz-se necessário compreendermos, ao menos, parte do contexto social onde a produção imagética foi concebida. Portanto, traremos uma breve descrição da palavra exótico, uma vez que levamos em consideração a exotismo musical em *Il Guarany* através do estudo de Virmond, Tolón e Nogueira (2015).

Durante o século XIX, *esotico* era utilizada para classificar aquilo e aquele(s) que estavam localizados fora do centro, ou seja, fora do centro europeu. O exótico seria tudo e todas as pessoas que não faziam parte da Oeste Europeu, entretanto, existiam exceções, pois em alguns casos mesmo estando geograficamente fora deste cerne eurocêntrico era possível encontrar características tidas como europeia, a exemplo do próprio Antônio Carlos Gomes que utilizava o lirismo italiano em suas composições. Neste contexto oitocentista, podemos sinalizar mais um pensamento atrelado ao exótico recorrente na sociedade europeia ocidental, o romantismo. O pensamento romântico exaltava à imaginação de quem criava, cultuava o passado e suas glórias, buscava a nacionalidade para conectar as pessoas enquanto nação, ao tempo que exaltavam elementos encontrados na natureza. Este pensamento surge de forma tenuemente a partir da reestruturação social da Europa ocidental durante a transição do feudalismo para o mercantilismo com as classes burguesas emergentes. Cenário este que abre portas para artistas que veêm, assim, um campo fértil para suas produções que, em alguns casos, atendiam o gosto dessa burguesia.

Dado este breve contexto buscaremos analisar, do ponto de vista da análise iconográfica de Panofsky (1995), a litografia usada pela Casa Lucca para ilustrar o frontispício da primeira edição de *Il Guarany* para canto e piano. Esta, apresenta elementos textuais identificador do compositor, do título da ópera, das edições oferecidas e indicativos da casa editora e preço. O método de análise segundo Panofsky estuda a constituição e o significado de imagens figurativas, sua influência das ideias filosóficas, teológicas e políticas. Paralelamente aos propósitos e inclinações de artistas e patronos, e as conexões entre o conceito inteligível e a forma visível que assume em cada caso específico, sendo possível criar paralelos com a citação de Chartier (1988) que afirma a construção da representação.

> E, assim como as obras de arte da época procuram tão frequentemente exprimir, para além de seus conteúdos sim-

> plesmente visíveis, todo um conjunto de pensamentos cujo sentido é alegórica ou simbolicamente apresentado (jamais a ciência dos emblemas e das alegorias floresceu tanto como nessa época); assim como, por referência às obras contemporâneas cujas significações são frequentemente alegóricas, as obras do passado tornam-se objeto de interpretações igualmente alegórica; assim como, finalmente, novos esquemas vêm substituir a arte de compor segundo modelos formais do Renascimento por uma "espiritualização" da representação, também a faculdade que tem o artista de representar as coisas deve exprimir doravante um princípio mais elevado, suscetível de enobrecer o homem que apresenta dons artísticos e de preservá-lo das ameaças da dispersão e irresolução. (PANOFSKY, 1994, p. 97)

Erwin Panofsky desenvolveu o método histórico de análise a partir de um objeto artístico para reconstruir seu contexto histórico e possivelmente parte de seu processo de elaboração. O autor considera que este objeto, o frontispício da primeira edição de *Il Guarany* para canto e piano, possui três níveis de significado. No primeiro nível recebe o nome de Tema Natural, o segundo de Tema Convencional e o terceiro é a Interpretação. No caso do presente texto, iremos refletir assuntos relacionados ao exótico e o pensamento romântico em um dos cada níveis. Vale ressaltar que o método requer o conhecimento de múltiplas áreas, tornando este artigo um convite para futuras análises em outras áreas.

Retomando o primeiro nível, o Tema Natural, é orientado pelo autor a opomos a ideia de descrições puramente formal da imagem visual, ou seja, neste primeiro nível iremos visualizar a imagem e descrever.

> Esse universo das formas puras, cujo significado primário é identificado numa fração de segundos, e por ter um significado passível de ser reconhecido já possui um conteúdo, denomina-se mundo dos motivos artísticos. A compreensão e exposição desses motivos correspondem à descrição pré-iconográfica da obra. Dentre os três estágios de interpretação da obra de arte, o primeiro equivale a uma ordenação dos motivos (PIFANO, Raquel, 2010, p.3)

Seguindo com as recomendações de Panofsky, durante a visualização da imagem no Tema Natural levemos em consideração o seu *locus* histórico, ou seja, o contexto histórico que a imagem foi concebida. Pifano continua:

> O historiador da arte terá que avaliar o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras sobre as quais se detém, baseando-se naquilo que acredita ser o significado intrínseco dos demais documentos da civilização historicamente correspondente a obra em estudo. (PIFANO, Raquel, 2010, p.3).

Para a descrição da imagem faz-se necessário dividi-la em quatro planos de profundidade. No primeiro plano, além dos elementos textuais, é observável um arco, uma flecha e um alaúde de braço estendido em cima de plantas que rementem a ideia de chão, como base de sustentação e solidez. Nas laterais deste plano vemos espécies diferentes de folhagens, do lado esquerdo, folhas que lembram as bananeiras, e do lado direito, nota-se um coqueiro perto do título da ópera. É possível dizer que essas folhagens exercem o papel de ornamentação e moldura para o frontispício, atraindo o olhar da pessoa observadora que percebe e direciona seu olhar para um caminho no centro, remetendo a atenção para além das folhagens, chegando assim no segundo plano.

No segundo plano é perceptível a mudança das cores verde para azul, criando um cenário mais frio, possivelmente para reforçar uma cena na penumbra. Podemos visualizar à esquerda da imagem um muro alto contendo uma entrada em um patamar mais elevado acessado por escadas, de seu lado direito uma torre maior ainda com uma bandeira em seu topo. Ainda neste plano vemos algumas árvores que lembram coqueiros, assim como no primeiro plano, e a figura de uma moça ao centro. Está moça deve estar simbolizando Cecília, uma das personagens principais de *Il Guarany*. Ela usa um longo vestido e estende a mão para a figura, situada um pouco mais distante, que remete ao personagem Perí, o índio Guarani. Esses personagens não estão juntos, trazendo a ideia de distanciamento entre eles. Chegando ao terceiro plano vemos muros que delimitam-no, incluindo uma entrada de acesso ao pátio demarcada por vasos de gosto europeu. Por fim, no quarto plano nota-se uma mata de árvores altas à direita, à esquerda um castelo e ao fundo o horizonte é preenchido com arbustos altos impossibilitando a visualização do que existe além da imagem representada, mas indicando o infinito, reforçado pela diáfano da coloração.

Feito a descrição da imagem do primeiro nível, o Tema Natural, ou segundo nível, propõe que atrelemos as figuras descritas à um conceito. Nesta etapa o autor nos lembra da importância de levar em consideração que as figuras analisadas possuem significados dinâmicos, no sentido que ele se modificará dependendo

do contexto histórico, sendo pertinente analisar figuras em diferentes períodos da história para entender mais afundo seu significado no contexto principal da análise. Além de que, ter a expertise na área de artes visuais é uma excelente ferramenta para essa análise.

Deixando este último ponto para estudos posteriores, a ópera *Il Guarany* traz elementos de exotismo em sua temática e em seu corpo cenográfico. O contexto histórico e sociocultural é arraigado pelo imaginário romântico, não sendo surpreendente que o primeiro plano do frontispício nos apresente folhagens e árvores que intrinsicamente nos remente a percepção de estarmos desbravando uma mata tropical, visão essa que nos remente ao Novo Mundo e, em particular, às terras brasileiras do século XVI. Ao mesmo tempo que o primeiro plano coloca dois elementos quase antagônicos para a cultura ítalo-europeia, os instrumentos de caça, nativo, e o instrumento musical, ícone da civilizada Europa. O alaúde e o arco, juntamente com a flecha, podem ser interpretados como a união de culturas diferentes, ou seja, o romance inédito vivido pelas personagens Cecí e Perí. Neste contexto é oportuno notar que ambos instrumentos estão no chão, sendo talvez uma das representações da *barbárie* em solo Pindorama, ao mesmo tempo em que sua clara posição de equilíbrio e centralidade ao fechar a arcada, a moldura litográfica do primeiro plano, afirma sua relevância na trama, na fusão da civilizações e estabilidade das relações transatlânticas que daí resultara pelos séculos por vir.

Assim, neste cenário observamos o mistério das matas sombrias sendo revelado pela união entre a civilização e a *barbárie*, que abre espaço entre as folhagens direcionando os olhos do expectador para que observe mais a fundo na imagem. Seria como o abrir das cortinas do Teatro alla Scala que revela o corpo cenográfico da ópera. Vemos assim, no segundo plano a figura de vestido longo, que simboliza Cecí, estendendo a mão para o *bon sauvage* Rousseauniano da obra de José de Alencar, Perí, mais afastado em comparação aos planos da imagem, numa percepção de dubiedade sobre seu direito de estar em sua terra buscando, mas revelando preliminarmente algum tipo de ação protetora como personagem heroica de coração puro. No plano onde se encontra Perí podemos observar mais elementos antagônicos. De um lado árvores colossais e do outro, um castelo, algo certamente improvável encontrar em solo brasileiro, local onde a história da ópera se desenvolve. Este último elemento pode ser uma tentativa visual de trazer a familiaridade ao expectador que busca pontos para se sentir conectado à obra, a representação de pertencimento. De fato, no exotismo, há sempre necessidade do leitor encontrar referências suas, como castelo atemporal, para tentar entender o exótico do "outro".

 ISSN 2318-7026

Por fim chegamos ao nível mais profundo do método de Panofsky, a Interpretação que recebe o nome de Tema Conteúdo. Aqui o analista da imagem utiliza seu arcabouço bibliográfico para interpretar os detalhes da imagem, por meio de suas figuras, e posteriormente ela como um todo. O autor nos alerta a recolher o máximo de informações em documentos variados, mesmo que alguns não se relacionem aparentemente com o tema tratado na imagem. Em outras palavras o último nível seria o momento das considerações finais, portanto caminharemos para as considerações deste texto.

Caracterizado por vegetação tropical luxuriante, fato comum nos frontispício de partitura de ópera exóticas do século XIX da Casa Lucca, e o contraponto da civilização europeia na apresentação, em planos mais afastados um castelo de corte europeu, o frontispício quer reforçar o pensamento romântico mesclando elementos estéticos que remetem ao *selvagem* e à *civilização*. Vemos o arquétipo do *bon sauvage* na figura de Perí que se posta enquanto a personagem heroica que irá salvar Cecí, ao mesmo tempo que demarca uma distância entre planos. Sobre este ponto específico é interessante destacar que o distanciamento entre as personagens é apagado na segunda edição da partitura, mudança essa que altera consideravelmente nossa leitura.

Portanto, na composição analisada, em seu primeiro plano, condensando de forma simbólica um processo de desterritorialização/reterritorialização (Deleuze, Guatari, 1972) ambivalente, também representado pelo alaúde cruzado sobre o arco e flecha. Consideramos que a litografia propõe uma visão romântica da relação colonizadora europeia, ainda que pretenda, mais que por sua vertente política, resumir o enredo, atrair o comprador pela beleza plástica da cena, ao mesmo tempo em que demonstra, aos olhos atuais, a visão arquetípica do europeu do século XVIII de como seria o exótico e selvagem mundo tropical além do atlântico.

 ISSN 2318-7026

Referências

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações.* Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1988. 244 p. (Col. "Memória e Sociedade", coord. p/Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto, v. 1).

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Felix. s/d. [ed. original: 1972] *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia***.** Lisboa: Assírio & Alvim.

PANOFISKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes; TOLÓN, Rosa Maria; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Iconografia e Exotismo em Il Guarany de Antônio Carlos Gomes. **3º** *Congresso Brasileiro de Iconografia Musical*: Iconografia, Música e Cultura: relações e trânsitos, Salvador, v. 3, n. 3, p. 373-388, jul. 2015.

O Iemoto Sēido do Koto desterritorializado

Mateus Hayasaka,
Marcos da Cunha Lopes Virmond
UNICAMP

O *Koto*, instrumento da família das cítaras com ponte móvel, tem origem no Japão a partir de duas hipóteses: aprimoramento dos instrumentos chineses que predominavam no Período Nara ou importado da China no século IX pelo músico de Gagaku Fujiwara no Sadatoshi (MALM, 2000). A longevidade do Koto resulta de manter seus elementos constitutivos inalterados, e o sistema que estrutura socialmente os seus grupos artísticos é chamado de Iemoto Sēido, que literalmente significa sistema de grão-mestre, que faz com que decisões sobre ensino/aprendizagem, escolha de repertório, etc., sejam feitas apenas pelo Iemoto de cada escola (HALLIWELL, 1994), atitude semelhante ao processo de descendentes protegendo a "família" para preservar a tradição. Comparando música ocidental e japonesa, Halliwell reflete as vantagens e desvantagens desse sistema e as consequências didáticas e performáticas, abordando pouco as implicações sociais. Hoje no Japão há 2 principais escolas de Koto: a Yamada-ryu e a Ikuta-ryu. No Brasil, segundo a Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa, existem 2 correntes da Ikuta: a Miyagi-kai e a Seiha Brasil de Koto. Baseado em Halliwell, este trabalho objetiva estudar a importância e as consequências do Iemoto Sēido desterritorializado. Enquanto o Kojiki, que narra à criação do Japão, informa a tradição de colocar a figura do imperador em posição de divindade, a atitude de preservar a tradição da "família" possui respaldo no Shinto, que não separa o divino do humano e o antepassado protege o descendente que, após sua morte, realizará a mesma tarefa (TAMBA, 1988). Assim, quando o imigrante japonês no Brasil se vê diante da realidade diferente, busca preservar sua cultura. Com isso resgata o Yamato Damashii, termo cunhado no Período Heian, que busca a valorização do "espirito japonês" em oposição às culturas estrangeiras (HIRATA, 1998). Além da fidelidade à Corte Imperial, ele também atribuía sentimento de orgulho das origens que auxiliava a agir com autoconfiança mesmo diante das adversidades (OKUBARO, 2006). No Koto temos a representação iconográfica desse sentimento de preservação no kanban, placa de certificação da pessoa contendo seu nome artístico, derivado do nome do Iemoto, vinculando-a à "família". Assim, avaliaremos as implicações sociais na preservação dessas práticas no Brasil e suas consequências, incluindo entrevistas com músicos de Koto.

 ISSN 2318-7026

O *Koto* 箏 (figura 1) é um instrumento da família das cordas (geralmente com 13 ou 17 cordas) tangidas por meio de plectros em forma de unhas chamados *Tsume* 爪 com pontes móveis *Ji*柱. Ele permeia a história do Japão e tem sua origem a partir de duas hipóteses: é resultado do aprimoramento dos instrumentos chineses que predominavam no *Período Nara* 奈良時代 (710 a 794); o músico de *Gagaku Fujiwara* no *Sadatoshi* importou da China para o Japão no século IX (MALM, 2000).

Figura 1: Koto de 13 e 17 cordas

Fonte: Site da *Seiha Hōgakukai*.

Acreditamos que a longevidade do *Koto* é devido à busca em manter seus elementos constitutivos inalterados e essa forma de estruturar socialmente os grupos artísticos é chamado de *Iemoto Sēido* 家元制度. Esse sistema que literalmente significa *sistema de grão-mestre* faz com que decisões sobre ensino/aprendizagem, escolha de repertório entre outros aspectos sejam feitas apenas pelo *Iemoto* de cada escola (HALLIWELL, 1994).

Atualmente no Japão há diversas escolas de *Koto*, mas as duas principais (ou de maior atuação) são: a *Yamada-ryu* 山田流 e a *Ikuta-ryu* 生田流 e, apesar das distâncias geográficas, em território brasileiro há as seguintes escolas derivadas da *Ikuta-ryu*: (1) A *Associação de Koto* **de Belém (AKB)** teve seu início devido ao uso do instrumento nos trabalhos da *Tenrikyo* e hoje segue a *Sawai Sōkyokuin*沢井箏曲院; (2) A *Miwa-kai* 三輪会 começou com o *Shamisen* 三味線 de *Nagauta* 長唄 e atualmente segue o *Koto* de *Nomura Seiho* 野村正峰; (3) *Miyagi-kai* 宮城会 prioriza o repertório do compositor que dá nome a escola, *Miyagi Michio* 宮城道雄; (4) *Seiha Brasil de Koto* – Escola derivada da *Seiha* fun-

 ISSN 2318-7026

dada no Japão por *Nakashima Utashito* 中島雅楽之都, **é** a única escola que segue o *Iemoto Seido* (KITAHARA, 2021). Como Patrick Halliwell (1994), auxilia a compreender esse sistema singular e atualmente não há pesquisas nacionais em paralelo, esse trabalho possui o objetivo de verificar as consequências e refletir sobre a importância do *Iemoto Sēido* desterritorializado. Para isso, o foco dessa análise partindo da iconografia (PANOFSKY, 1995) será o *Kanban* 看板, placa que consta as informações do músico de *Koto* e que traremos mais informações adiante.

Utilizando de diversos comparativos entre a música ocidental com a japonesa, Halliwell promove uma reflexão a respeito das vantagens e desvantagens desse sistema e dedica sua escrita majoritariamente para as consequências didáticas e performáticas, abordando pouco as implicações sociais. Para o autor, os que consideram o *Iemoto Sēido* algo negativo atestam que as restrições e obrigações sócio-musicais que são impostas tornam-se empecilhos e, a menos que você seja um excepcional artista, não é possível atuar com autonomia. Os que se encontram no lado oposto dessa discussão alegam que o alto custo de vida japonês é um desafio grande para um músico de manter sem o apoio de uma estrutura de uma grande organização e esse respaldo passa a ser útil diante das diversas mudanças sociais do Japão.

Apesar de ambos os pontos de vista, esse fato não exclui a existência de praticamente fora desse escopo, mas apenas nos mostra que são os membros regulares que carregam a tradição de cada escola adiante que sem essa prática, provavelmente correria o risco de se extinguir. Um exemplo que ilustra bem tal argumento é o caso da escola *Tsukushigoto* 筑紫箏. Fundada pelo sacerdote de *Zendōji,* chamado *Moroda Kenjun* 諸田賢順 (1547-1636), a música praticada nesse ambiente era de extrema rigidez ritual que permitia apenas sacerdotes budistas, eruditos confucionistas, nobres e proibia mulheres e cegos. Tais características somadas à perda do patrocínio tradicional do clã *Saga* e o surgimento da *Yamada-ryu* e a *Ikuta-ryu* (que eram mais flexíveis em relação a incorporar elementos da música popular e quem podia praticar) fez com que gradualmente o *Tsukushigoto* caísse no esquecimento.

Segundo ADRIAANSZ (1973), ironicamente o último *Iemoto* dessa escola, *Noda Choso,* a fim de evitar a extinção da mesma, precisou aceitar quatro alunas e apenas quando houve interesse por parte de musicólogos japoneses viu-se que a escola está praticamente extinta com apenas *Inoue Mina*, que não possui alunas e não dominava o conteúdo necessário para compreender as partituras incompletas que restaram dessa escola. Esse exemplo nos aponta que de certo modo tanto os que são contrários quanto os que são a favor do *Iemoto Sēido* possuem certa parcela

de razão, pois se não houver um fio condutor dessa tradição ela se perderá e se agir com rigidez em demasia, a mudança dos tempos fará a ruína da escola.

Os dados acima nos apontam as problemáticas envolvendo o *Iemoto Sēido* em seu local de origem, mas quais são os desdobramentos em um panorama desterritorializado? Como atualmente no Brasil não há representantes legais da *Yamada-ryu* e a *Seiha Brasil de Koto* é a única que utiliza o *Iemoto Sēido*, tomaremos o caso da mesma apresentando dados extraídos da entrevista concedida pela sua *Kaichō* (presidente de uma associação ou conselho), *Utahito Kitahara* 北原雅楽人 ao pesquisador em abril de 2021.

A *Seiha Brasil de Koto* foi fundada pela japonesa *Kyōko Yūmoto* 湯本京子, que residiu no Brasil no período de 1969 a 1978, cuja formação de *Koto* ocorreu na *Seiha Hōgakukai* 正派邦楽会 em Tóquio (KITAHARA, 2021). Sobre essa titulação, a *Seiha Hōgakukai* fornece o título de *Junshihan* 準師範 (professor semi-licenciado) para aquele que se especializar em *Koto* ou *Shamisen* e *Shihan* 師範 (professor licenciado) no caso da qualificação em ambos os instrumentos. A titulação que comprova esse fato consiste em um certificado, um *Kanban* 看板 (placa que consta as informações que indicam a formação da pessoa) e a autorização para lecionar e participar de uma variedade de apresentações patrocinadas pela *Seiha Hōgakukai*. Outro fato importante é que a pessoa recebe um nome artístico no qual um dos *Kanji*[1] dele deriva do nome do fundador da escola. Ou seja, *Kyōko Yūmoto* recebeu o nome artístico de *Gakkyō* 雅京 que possui o primeiro *kanji* (雅) igual o nome do fundador, sendo:

- 雅楽之都 *Utashito* (fundador da *Seiha* Japão)
- 雅京 *Gakkyō* (fundadora da *Seiha Brasil de Koto*)
- 雅楽人 *Utahito* (atual *Kaichō* da *Seiha Brasil de Koto*)

. Com isso o recém-formado pela escola é "adotado" pela instituição, carregando parte de seu nome e suas tradições.

Gakkyō-sensei[2] veio ao Brasil para acompanhar o marido que foi transferido a trabalho e retorna em 1984 ao Japão pelo mesmo motivo e, por essa razão, *Kitahara-sensei* recebeu o convite para assumir o cargo de *Kaichō* e completar sua formação na *Seiha Hōgakukai*. Portanto, *Tamie Kitahara* recebeu o título de *Shihan* com seu nome artístico *Utahito* 雅楽人 e tudo devidamente registrado no *Kanban* (figura 2). Essa imagem nos fornece os primeiros indícios da importância do *Iemoto Sēido* desterritorializado, pois nela consta: (1) *Hanko* 判子 (Selo de autenticação da

1 *Kanji* 漢字 é o sistema de ideogramas importado da China que representam ideias e sentimentos na oração.

2 *Sensei* 先生 é o professor ou pessoa respeitável com certo nível de perícia em algo.

escola); (2) Descrição "Professora licenciada *Utahito Kitahara* 師範北原雅楽人"; (3) Nome da instituição "Fundação Oficial *Seiha Hōgakukai* 財団法人正派邦楽会公認"; (4) Titulação de qual instrumento houve a graduação "Professor de *Koto* e *Sangen* (outro nome dado ao *Shamisen*) 箏三弦教授". Ou seja, a partir da imagem do *Kanban* cedida pela entrevistada, sabemos a linhagem de qual escola a pessoa pertence, qual seu campo de atuação (*Shihan* ou *Junshihan*) e o selo que autentica as informações fornecidas. Essas informações veem de uma tradição que acompanha a própria história do Japão e tal registro permite a continuidade dessa escola e também a possibilidade de monitorar a atuação dos praticantes a fim de mantê-los em sincronia com a proposta original dessa arte, que diante de uma cultura diferente da qual se originou, possivelmente sofreria diversas adaptações.

Figura 2: *Kanban* de *Kitahara Utahito*

Fonte: Acervo pessoal.

Ao ser questionada sobre a importância do *Iemoto Seido*, em especial a preservação do mesmo no Brasil, *Kitahara-sensei* nos informou que considera o *Iemoto Seido* "uma importante ferramenta de preservação do *koto*. Além disso, é um exemplo de postura para como deve-se ensinar esse instrumento mesmo estando tão distante de sua terra natal" (KITAHARA, 2021).

Outro fato que nos aponta para nossa hipótese, é de que partindo da literatura específica, notamos que no *Kojiki* 古事, obra da Corte do *Período Yamato* 大和時代 (aproximadamente do ano 250 a 710) que narra toda criação do Japão, é estabelecida a tradição em relacionar a figura do imperador a uma posição de divindade e a atitude de preservar a tradição da "família" possui respaldo no *Shinto* que não separa o divino do humano, uma vez que o antepassado protege o descendente após a sua morte, e este, realizará a mesma tarefa ao falecer (TAMBA, 1988). Por-

tanto, quando o imigrante japonês no Brasil se vê diante de uma realidade diferente da sua, sente uma necessidade de preservar sua cultura. Com isso resgata o *Yamato Damashii* 大和魂, termo cunhado no *Período Heian* 平安時代 (794 a 1185) que originalmente busca a valorização do "espirito japonês" em oposição as culturais estrangeiras (HIRATA, 1998). Apesar de focar na fidelidade à Corte Imperial, ele também atribuía um sentimento de orgulho de suas origens que auxiliava a agir com autoconfiança mesmo diante das adversidades (OKUBARO, 2006).

As evidências acima nos permitem concluir que essa atitude se mostra extremamente natural, pois com aproximadamente 1,5 milhões de *nikkei* 日系 (descendentes de japoneses), a colônia japonesa do Brasil é uma das maiores do mundo e mesmo assim, desde sua vinda e adaptação em solo nacional a fim de preservar sua integridade física quanto cultural, os japoneses se organizaram em colônias. Entretanto, com o processo de miscigenação muitos descendentes acabaram se afastando dessas colônias e, consequentemente, de suas práticas culturais e o *Yamato Damashii* foi uma maneira de manter a tradição mesmo a distância. Acreditamos também que apesar da necessidade de adaptações para evitar o caso do *Tsukushi-goto*, o *Iemoto Sēido* desterritorializado passa a ser uma importante ferramenta de manutenção e preservação da prática do *koto*, que apesar de possuir características distintas da realidade musical brasileira, merece sua longevidade também em território brasileiro para que *nikkei* e não descendentes entusiastas possam ter contato com esse instrumento icônico do Japão.

 ISSN 2318-7026

Referências

ADRIAANSZ, Willem. *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music. University of California Press***,** 1973.

HALLIWELL, Patrick. *Learning the Koto.* Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes, n.14, p.18–48, 1994.

HIRATA, Yoshinobu. *O Destino do "Espirito Japones".* Estudos Japoneses, n. 18, p. 23-35, 1998.

KITAHARA, Utahito: depoimento [abr. 2021]. Entrevistador: Mateus Bruno Romagnoli Hayasaka de Goes.

MALM, William P. *Tradicional Japanese Music and Musical Instruments*. Tóquio: Kodansha Internacional, 2000.

OKUBARO, Jorge J. *O súdito*: (Banzai, Massateru!). São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

PANOFISKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

SEIHA HŌGAKUKAI. Disponível em: < http://www.seihahogaku-kai.or.jp/>. Acesso em: 27 de Junho de 2021.

TAMBA, Akira. *La théorie et l'esthétique musicale japonaises*: du 8 à la fin du 19 siècle. Publications Orientalistes de France. Outubro de 1988.

Leopold Sédar Senghor e Mateus Aleluia: o imaginário em Koumba Tâm

Valquíria Alexandre Câmara,
Beatriz Magalhães-Castro
UnB

As performances musicais do cantor e compositor Mateus Aleluia compreendem também as referências que este faz a Léopold Sédar Senghor por citações, no palco, e principalmente, pela poesia musicada, a exemplo de *Masque nègre*, da obra *Chants d'ombre*, de 1945. A coleção de poemas de *Chants d'ombre* teria sido escrita durante o período no qual Senghor esteve preso em campo de concentração nazista (1940-1942), já que o poeta e primeiro presidente de Senegal, pós-colonização, integrou os *Tirailleurs Sénégalais*, senegaleses que lutaram, na França e Europa, contra o nazismo (PATSIS, 2016). Presente no álbum *Cinco Sentidos*, de 2009, sob o título *Koumba Tam*, *Marque nègre* revela as iconografias das experiências de Senghor. Essa música/poesia, convite a conhecer Senghor em Mateus Aleluia, nos levará às pinturas de Picasso (para quem Senghor dedica *Masque nègre*), às simbologias das máscaras e à própria Koumba Tâm, que no dicionário de Senghor pode ser definida como "*deusa sérère da beleza*" (BOURREL, 1987, p. 28), sérères, sua etnia de origem. Interessante notar, que a *face* de Koumba Tâm, faz-se presente, ainda, no poema *Song* (*For two flutes and a far-away tom-tom*). Dessa forma, pretendemos neste texto identificar essas conexões entre os elementos iconográficos do poema-canção, perpassando por *Chants d'ombre*, de Senghor, pelo referido Picasso, e pelos *Cinco Sentidos*, de Mateus Aleluia, acreditando que a música possibilita a experiência do poeta em seu interior, por meio dos recursos do canto e declamação, em acompanhamento instrumental. Assim, teremos como base bibliográfica o livro *Senghor et La Musique* (2006), organizado por Daniel Delas, da Universidade de Cergy-Pontoise, e Souleymane Bachir Diagne, com *Léopold Sédar Senghor: L'art africain comme philosophie* (2007). Este último destacará a postura hermenêutica de Senghor, no esforço de desmonstrar a constituição da linguagem nas artes africanas. Seguiremos, assim, a proposta da releitura de Senghor e suas simbologias de afluências no ritmo e no tom de Koumba Tâm.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu Menção Honrosa por parte do Júri do Prêmio RIdIM-Brasil 2021.

1. Introdução

Este texto situa-se na perspectiva do poema *Masque Nègre*, de 1945, do escritor Léopold Sédar Senghor, cuja releitura foi despertada por sua gravação musicada sob o título *Koumba Tam*, no álbum solo Cinco Sentidos, de 2009, do compositor Mateus Aleluia, perene integrante do grupo *Os Tincoãs*. Neste seguimento, tendo como referencial este poema destinado a Pablo Picasso, por Senghor, abordaremos sua dimensão representativa, no que diz respeito ao imaginário e à narratividade do chamado poeta da negritude, pensando nessas sobreposições de poesia, referências musicais e percepções imagéticas.

Masque Nègre
A Pablo Picasso
(Léopold Sédar Senghor)
Elle dort et repose sur la candeur du sable.
Koumba Tam dort. Une palme verte voile la fièvre des cheveux, cuivre le front courbe
Les paupières closes, coupe double et sources scellées.
Ce fin croissant, cette lèvre plus noire et lourde à peine
- où le sourire de la femme complice?
Les patènes des joues, le dessin du menton chantent l'accord muet.
Visage de masque fermé à l'éphémère, sans yeux sans matière
Tête de bronze parfaite et sa patine de temps
Que ne souillent fards ni rougeur ni rides, ni traces de larmes ni de baisers
O visage tel que Dieu t'a créé avant la mémoire même des âges
Visage de l'aube du monde, ne t'ouvre pas comme um col tendre pour émouvoir ma chair.
Je t'adore, ô Beauté, de mon oeil monocorde!

Koumba Tam
(Versão de Mateus Aleluia – Álbum Cinco Sentidos - 2009)

Intro: Am |Am Dm| E |E7| Am| Am Dm| E|
E7 Am
Verde palma vela a febre dos cabelos,
Am G7
Acobreia a curva fronte
G7 C
As pálpebras quebradas, dupla face
Am G7
As fontes seladas
G7 C
Esse fino crescente, esse lábio mais negro
Am E
E quase pesado
E7 Am (Am E7 primeira vez) (Am segunda vez)
E o sorriso da mulher cúmplice

G7 Am |Am Dm| E |
As patenas das faces, o desenho do queixo
E7 Am Am
Cantam o mudo acorde
G7 C E
Rosto de máscara serrada ao efêmero.
E7 Am
Sem olhos, sem matéria
Am E7 E7
Perfeita cabeça de bronze com sua pátina do tempo
Am Am E7
Sem vestígios de pinturas, nem de rubor, nem rugas

E7 Am A7
Nem lágrimas, nem de beijos
Dm Am Am
O rosto tal qual Deus te criou antes mesmo da memória das idades
E7
Lembranças da aurora do mundo
Am Am
Não te abras
E E7
Pra receber no colo
Am |Am Dm| E | E7
Meu olhar que te afaga
Am E7
Adoro-te, oh Beleza,
Am |Am Dm| E | E7
Com meu olhar monocórdio!
Am Am
Dorme Koumba Tam
E
Dorme Koumba Tam
E7 Am |Am Dm| E | (apenas Am na última vez)

Ela dorme e repousa seu rosto na candura da areia. (Trecho declamado)

O imaginário se apresenta, aqui, em abrangência, como os *cosmos* possíveis originados por intermédio de símbolos, imagens, criações musicais, podendo remeter ao melódico, aos elementos musicais de maneira ampla, ao onírico, a ideologias, às interpretações dos fatos históricos, aos rastros de afeto, às memórias, inclusive em seus apagamentos, todos esses lugares aos quais a narratividade nos dá acesso. A narratividade, dirá Blanchot, "não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer" (2005, p. 8), ou seja, acontecimento/acesso/lugar.

Transportados pela escuta da versão de Mateus Aleluia, compositor de Cachoeira, Bahia, retornado a África por quase vinte anos em Angola, chegamos a Senghor por uma interpretação declamativa e de acalanto.

2. "Dorme Koumba Tam"

Koumba Tam, que, no léxico senghoriano, pode ser definida como *"deusa sérère da beleza"* (BOURREL, 1987, p. 28), sendo os sérères a etnia de origem do poeta, aparece em outro poema intitulado *Song (For two flutes and a far-away tom-tom)*, indicando a recorrência simbólica dessa imagem. (figura 1)

Figura 1. Face Mask. Datada de antes de 1940. Dallas Museum of Art. African Collection Fund. 11 × 3 × 6 1/4 in. (27.94 × 7.62 × 15.88 cm).

Fonte: Dallas Museum of Art. Disponível em https://collections.dma.org/artwork/5326920.

Originariamente, *Masque Nègre* integra a obra da primeira coleção de poemas, segundo Senghor dispostos por ordem de inspiração (GIRAUDO, 1997, p. 57), publicada sob o título *Chants d'ombre* (Cantos de Sombra). Verifica-se por indicações biográficas que esta publicação teria sido compilada durante o período no qual Senghor esteve prisioneiro em campo de concentração nazista, onde o poeta e primeiro presidente de Senegal foi mantido de 1940-1942 (PATSIS, 2016, p. 25).

O poeta senegalês vem recebendo o constante convite à sua releitura, inclusive nos aspectos das contradições das lutas coloniais e pós-coloniais, em meio aos debates acerca do arcabouço do pensamento sobre a Negritude, conceito que tem em Senghor um dos seus fundadores. Ao retornar aos trabalhos como professor no *Lycée Marcelin-Berthelot*, em Paris, conhece Pablo Picasso, em abril de 1942 (DORSEMAINE; FIERRO; MASSOM, 1978, XIII). Importante observar, a respeito do marco desse encontro, que a fase considerada africana na obra de

Picasso compreende o período de 1906 a 1909, tão referenciado por *Les Demoiselles d›Avignon*, sendo 1906 o ano de nascimento de Senghor.

Vemos da extensa cronologia de Senghor, entre Senegal e França, uma poesia permeada de alusão ao canto, ao tam-tam, ao kora e ao balafom, a exemplo da obra *Chants d'ombre*, assim como os poemas *Que m'accompagnent kôras et balafong* e *Song (For two flutes and a far-away tom-tom)*. Interessante pensar, neste autor, que a motivação iconográfica musical seja inerente à poesia, quanto à dimensão das esculturas, do instrumental, do ritmo e do canto. Como dirá, em entrevista de 1974: *"Devo dizer que os dois aspectos da poesia negra-africana, que muitas vezes defino como imagens rítmicas, devem ser acompanhados por instrumentos musicais: koras, balafons, etc."* (SAVAGE, 1974, p. 1068, tradução nossa).

Imaginando a Koumba Tam, trazemos os traços da *Face Mask*, de 1940, constante da coleção africana do Dallas Museum of Art; e também a *Head of a Sleeping Woman (Study for Nude with Drapery)* de Pablo Picasso (1907), da coleção do The Museum of Modern Art, New York, para fins de representar as similitudes do encontro do pensamento do poeta e a reprodução da escultura africana no pintor. A própria significação da deusa que dorme apresenta determinada trajetória na história da arte, como bem registra Udo Kultermann, em *Woman Asleep and the Artist*. Kultermann aponta que a *mulher que dorme*, na música e na dança, incorpora *"uma imagem poderosa de eventos míticos"*, a partir do século XIX (KULTERMANN, p. 144, 1990). Aqui, Koumba Tam transparece uma imagem oracular contínua, mais próxima ao sagrado do que ao mero repouso, e que tem sua reverência confirmada na interpretação acalentada e declamativa de Mateus Aleluia. No livro *Léopold Sédar Senghor: L'art africain comme philosophie*, Souleymane Bachir Diagne atribuirá a Senghor a *atitude hermenêutica da decifração*, para questões que também circundavam Pablo Picasso, ao que poderia ser observado nas artes africanas:

> Antes de mais nada, é necessário saber redescobrir a primeira atitude, a postura hermenêutica que Senghor adotou em seus primeiros escritos para responder à pergunta (que, como veremos, também era de Picasso): O que significam as máscaras africanas? O que dizem esses objetos que eram chamados de fetiches quando os deuses os deixaram? A partir desta pergunta, Senghor trouxe à luz, com grande prazer, uma ontologia cujo ser é ritmo e que está na base das antigas religiões africanas. A partir desta ontologia, ele demonstrou que as artes africanas constituíam uma linguagem. O segundo capítulo deste livro, intitulado Ritmos, é dedicado à exposição do pensamento senghoriano como uma hermenêutica da arte africana. (DIAGNE, 2007, p. 9, tradução nossa)

A essas questões, Senghor falará a Picasso musicalmente, quer dizer, o ideário da máscara neste poeta apresenta-se como musical, ou como elemento musical, em uma transposição, segundo Diagne, *da linguagem plástica à linguagem musical*, mais uma vez, por uma concepção hermenêutica.

Conforme se infere das perguntas elaboradas no trecho transcrito, parece haver relação com determinada inquietação de Picasso, a qual consta em catálogo de exposição sobre Senghor, da Biblioteca Nacional da França, que reproduz as seguintes impressões do pintor, em sua passagem pelo Museu de Etnografia do Palácio de Trocadéro, em Paris:

> Eu estava tão deprimido que queria partir imediatamente. Mas eu me forcei a ficar examinando estas máscaras, todos estes objetos que os homens tinham feito com um propósito sagrado, mágico, para mediação entre si e as forças hostis e desconhecidas ao seu redor, tentando superar seu medo, dando-lhes cor e forma. E, então, entendi que este era o próprio significado da pintura. Não é um processo estético; é uma forma de magia que fica entre o universo hostil e nós, uma forma de tomar o poder, impondo uma forma em nossos terrores, assim como em nossos desejos.[1] (DORSEMAINE; FIERRO; MASSOM, 1978, p. 18, tradução nossa)

Figura 2. *Head of a Sleeping Woman (Study for Nude with Drapery)*. Cabeça de Uma Mulher Dormindo. Pablo Picasso, 1907. The Museum of Modern Art, New York. 61.4 x 47.6 cm.

Fonte: MoMA. Disponível em https://www.moma.org/collection/works/79376.

1 J'étais si déprimé que j'aurais voulu partir tout de suite. Mais je me suis forcé à rester, à examiner ces masques, tous ces objets que des hommes avaient exécutés dans un dessein sacré, magique, pour qu'ils servent d'intermédiaire entre eux et les forces inconnues, hostiles, qui les entouraient, tâchant ainsi de surmonter leur frayeur en leur donnant couleur et forme. Et alors j'ai compris que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir de pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs.

Dessa forma, será ao Museu de Trocadéro que Diagne fará menção, no subtítulo *Du Musée du Trocadéro au Musée imaginaire*, do seu capítulo *Ritmos*, tendo em vista essa visita de Picasso, em 1907, considerado um dos fatos mais importantes na carreira do pintor. Sobre a impressão, e até incômodo de Picasso em pensar seu próprio sentido estético, diante das obras expostas no Museu, Diagne dirá:

> Os museus etnográficos são uma negação da arte porque impedem que os objetos em exposição realmente olhem para nós. Como a etnografia foi constituída, em sua origem colonial, como a ciência do outro, está em sua natureza fabricar o estranho, o outro, o separado.[2] (DIAGNE, 2007, p. 39)

Seguidamente, o autor tecerá um série de observações críticas acerca das relações coloniais e pós-coloniais, bem como diaspóricas, atinentes à compreensão da arte (esculturas, especialmente) no continente africano, abordando a centralidade *metafísica* que Senghor dá à questão do *Ritmo*, o qual definia como *a "arquitetura do ser, o dinamismo interno que lhe dá forma, o sistema de ondas que ele emite para os outros, a pura expressão da força vital"* (...) *"o choque vibratório, a força que, através dos sentidos, nos agarra na raiz do nosso ser"*. Na fala do poeta, o ritmo *"se expressa pelos meios mais materiais e sensuais: linhas, superfícies, cores, volumes na arquitetura, escultura e pintura; acentos na poesia e na música; movimentos na dança"* (DIAGNE, 2007, p. 49-63).

Complementando essas palavras, o historiador Gustavo Andrade Durão escreve que Senghor *"possui uma concepção bastante abrangente de arte e associa a escultura, a música e todas as representações rítmicas como representações do estilo negro"* (DURÃO, 2020, p. 72).

Em suas relações com o Brasil, onde esteve pela primeira vez em 1964, tornou-se sócio da Academia Brasileira de Letras (ABL), em 1966, ano que coincide com o I Festival Mundial de Artes Negras realizado em Dacar, que contou com delegação brasileira (Clementina de Jesus, Ataulfo Alves e suas Pastoras, Elisete Cardoso, os pintores Heitor dos Prazeres, Wilson Tibério e Rubem Valentim), e que Senghor inaugurou dizendo:

> Assim que o Festival Mundial de Artes Negras abrir suas portas, a África independente de hoje, que foi sempre uma fonte de inspiração para o mundo, se apresentará enfim com sua face de criadora da civilização, marcando o surgimento de uma nova era – a era da

2 Les musées ethnographiques sont une négation de l'art car ils empêchent les objets qui y sont exposés de vraiment nous regarder. Parce que l'ethnographie s'est constituée, à son origine coloniale, comme la science du tout autre, il est dans sa nature de fabriquer de l'étrange, de l'autre, du séparé.

independência cultural. (COSTA, 34, 1966)

Lembrado por seu espírito conciliador tinha suas próprias definições sobre o que denominava de arte negra, que seria *"uma técnica integral"* que *"se propõe a agir sobre as forças superiores que se manifestam através de correntes cósmicas, com a finalidade de apropriar-se dessas correntes, identificando-as por meio de gesto, palavra, do canto, da dança, da escultura e da música"* (AQUINO, p. 62, 1974).

3. Considerações para prosseguirmos

Nesse ponto de vista da representação, importa-nos o léxico dessa temática e suas contingências quando tratamos das transposições entre imaginário e narratividade, acrescentando as remissões da mediação, que implicaria nesse potencial experienciado da música à narrativa sobre a música.

Em Cinco Sentidos, de Mateus Aleluia, Koumba Tam tem a performance com voz e violão (Mateus Aleluia) e arranjo e teclados (Maestro Ubiratan Marques), transformando-se em uma pronúncia melódica de acalanto, cantada com certo aspecto declamatório pelo universo imagético de Senghor.

Será desse universo, exemplarmente, que Félix Nicodème Bikoï, no livro *Senghor et La Musique*, retirará os instrumentos presentes na obra desse poeta, como kôra; balafom; tam-tam; flauta; trompete, clarinete; khalam (2006, p. 31).

Entre esculturas, pinturas, ritmos e musicalidades percorremos por aspectos da *atitude hermenêutica* do poeta Léopold Sédar Senghor, em sua relação com Pablo Picasso, cuja releitura foi suscitada pela gravação musicada do poema *Masque Nègre*, da obra *Chants d'ombre*, de 1945, constante do álbum Cinco Sentidos do cantor e compositor Mateus Aleluia, sob o título *Koumba Tam*.

Ao mesmo tempo em diálogo com autores que se dedicam à obra senghoriana e, especialmente, à sua música/poesia, pretendemos neste texto identificar essas conexões entre os elementos simbólicos/representativos do *poema-canção*, perpassando por *Chants d'ombre*, de Senghor, pelo referido Picasso, e pelos *Cinco Sentidos*, de Mateus Aleluia, acreditando que a música possibilita a experiência do poeta em seu interior, por meio dos recursos do canto e declamação, em acompanhamento instrumental, compondo o imaginário entre símbolos, imagens e representações.

Referências

ALELUIA, Mateus. Koumba Tam. In.: **Cinco Sentidos**. CD. Garimpo Musical. Faixa 5 (5min13), 2009.

AQUINO. Flávio. **Manchete**. Edição 1134. Rio de Janeiro, 1974.

BIKOÏ, Félix Nicodème. Les instruments de musique présents dans l'ouvre poétique de Senghor: approche sémiotique. In: **Senghor et La Musique**. Direction de Daniel Delas. Paris, 2006. p. 29-38.

BLANCHOT, Maurice. **O livro do por vir**. Livraria Martins Fontes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, 2005.

CARDOSO, Pedro. (Cifra) Koumba Tam. Álbum: **Cinco Sentidos**. Brasília, 2021.

COSTA, Flávio. **Manchete**. Edição 0733. Rio de Janeiro, 1966.

DIAGNE, Souleymane Bachir. **L'art africain comme philosophie**. Paris: Riveneuve éditions, 2007.

DURÃO, Gustavo Andrade. **Léopold Sédar Senghor:** Uma Narrativa sobre o Movimento da Négritude. Curitiba: Editora Appris, 2020.

DORSEMAINE, Michèle; FIERRO Alfred; MASSON, Josette. **Léopold Sédar Senghor**: [exposition], Paris, Bibliothèque Nationale, 1978, Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65404338/f11.item.texteImage. Acesso em 23 jun. 2021.

GIRAUDO, Lucien. **"Éthiopiques", Léopold Sédar Senghor.** Paris: Éditions Nathan, 1997. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3364983k/f4. Acesso em 23 jun. 2021.

KOSHLAND, Miriam; TIROLIEN, Guy. **Two Love Poems from the French Colonies**. Author: Leopold Sedar-Senghor Source: Yale French Studies, 1953, No. 11, Eros, Variations on an Old Theme, Published by: Yale University Press. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2928828. Acesso em: 30 mar. 2021. pp. 3-4.

KULTERMANN, Udo. Woman Asleep and the Artist. **Artibus et Historiae,** 1990, Vol. 11, No. 22 (1990), pp. 129-161. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1483403. Acesso em 23 ago. 2021.

PATSIS, Matthew. **The Legacy of African Veterans of World War II and Their Role in the Independence Movements of the Mid-Century**. Vol. 9.1, UCF Department of History, The University of Central Florida, 2017. p. 23-28.

SENGHOR, Léopold S. **Masque Nègre**. Les visages de l'Afrique. Disponível em: http://www.occe.coop/~ad55/IMG/pdf/Les_visages_de_l_Afrique.pdf. Acesso em: 15 jul. 2018.

_______________. Chants d’Ombre. Éditions du Seuil, Paris, 1945.
_______________. Poèmes. Éditions du Seuil, Paris, 1964.

Representaciones del siku: un contraluz entre análisis iconográfico y organológico de instrumentos de tubos verticales en el área de Tarapacá

Agustín Ruiz Zamora

La comparsa de siku -una práctica musical colectiva- ha tenido una alta difusión y dispersión en el continente sudamericano, alcanzado presencia en diversos contextos geográficos y culturales. De origen prehispánico y con amplio uso en la región del Collao o altiplánico andino, el siku -instrumento base- ha sustentado la formación de diversos ensambles musicales, en los que se comparten conceptos organológicos que definen estilos orquestales de patrones bastantes regulares y extendidos. No obstante, al interior de estos patrones es posible observar procesos de especialización estilística que, sobre los perfiles de una arraigada práctica de ascendente prehispánico, pone en evidencia procesos sociales de deriva que, aunque de forma más bien sincrónica, han sido descritas parcialmente en los trabajos de autores como Valencia Chacón y Pérez de Arce. Una de estas derivas la encarna la comparsa o tropa de lakita, ensamble de estructura orquestal bien definida y regular, presente en área de Tarapacá y otras localidades del norte de Chile.

Aunque una de las primeras cosas que comparece en el campo etnográfico es la diversificación de géneros musicales que abarca su actual repertorio -evidenciando su alto nivel de adaptación-, centraremos la revisión en el proceso orquestal, en un intento por ensayar sobre algunos elementos organológicos en diferentes momentos y contextos socioculturales e históricos, que bien pudieron incidir en la definición de la configuración de la comparsa de lakita y otras similares. Para ello emplearemos recursos metodológicos que, de un lado, provienen de la observación de campo y la organología y, de otro, del análisis iconográfico relacionado con la revisión de la presencia del siku en contexto prehispánico, especialmente, en representaciones pictóricas y cerámicas del mismo en la cultura Moche (150-700 dC). Por esta vía de metodologías integradas se espera establecer, tanto las continuidades estilísticas que definen las características más aguzadas del uso del instrumento, como las rupturas que apuntan al establecimiento de corrientes más modernas de su práctica orquestal, en particular, con la injerencia de la tradición de instrumentos de tubo introducida en el Cono Sur por la música misional colonial.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu o Prêmio RIdIM-Brasil 2021.

A autoetnografia revelando lugares de escuta na Zona Leste de São Paulo: um estudo pela Iconografia Musical

Diósnio Machado Neto

A pesquisa etnográfica é fundamental para desvelar as redes de significação que sustentam as identidades e se projetam em projetos artísticos. Por ela emergem não são só as concretudes de uma determinada cultura, mas, também, inúmeros aspectos de uma subjetividade que localizam "na" cultura as pontes de significação dos objetos artísticos, por exemplo. A autoetnografia avança nesse sentido, pois ela transcende o observador e mergulha o lugar de fala dentro da cadeia primordial de formação de sentido e discursos. Por sua vez, a iconografia é um objeto que emerge nos campos etnográficos com extrema potencial para preencher elos indizíveis e revelar os universos paralelos que todo dizer traz consigo. O presente trabalho tratará de apresentar uma pesquisa realizada com alunos da Zona Leste de São Paulo, região periférica da Metrópole, sobre seus locais de formação de escuta. Ela trata de mapear as paisagens sonoras, espaços de escuta e estruturas de intercâmbio para entender os discursos implícitos de formação de identidade e territorialização da cultura musical. A primeira etapa da pesquisa estimulou as narrativas individuais de trinta indivíduos sobre como se formou seu gosto musical. A apresentação dessas narrativas vieram, majoritariamente, acompanhadas de imagens que "sustentavam" as narrativas, ou, em muitos casos, substituíam o som por imagens. Essa comunicação tratará de sistematizar as categorias de imagens; contextualiza-la nos espaços de escuta e, por fim, encontrar contiguidades que as relacionam a uma geografia cultural e alinhamentos com discursos de identidade. Por fim, tratará de discutir como a imagem, em tempo de hipercomunicação, tornou-se um suporte tão importante como o som, na definição da escuta.

 ISSN 2318-7026

Reinventando a Iconografia Musical em tempos de pandemia: o projeto colaborativo "Iconografia Musical no Brasil nas caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro (1875-1879)

Gilberto Vieira, - IFF/CESEM-NOVA FCSH
Luzia Aurora Rocha - CESEM-NOVA FCSH

Apanhando o mundo de surpresa, a pandemia COVID-19 veio obrigar a uma nova organização do mundo acadêmico, assumindo-se novas formas de trabalho. Foi necessário, por parte de investigadores por todo o mundo, uma rápida transformação e adaptação: o virtual rapidamente suplantou o presencial e novas formas de colaboração à distância surgiram, não sendo exceção a iconografia musical. A presente comunicação vem apresentar resultados desta colaboração. Visa, em primeiro lugar, apresentar o projeto desenvolvido entre Brasil e Portugal, focado na produção e recepção da obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro durante a sua permanência no Brasil, com vista a mapear na obra do caricaturista aspectos de crítica de imprensa sobre o quotidiano musical brasileiro na segunda metade do século XIX. Em segundo lugar, pretende analisar questões de contexto histórico-musical sob o ponto de vista dos conceitos de "espaço da experiência" e "horizonte da expectativa" (Reinhart Koselleck), uma vez que Bordalo integrava uma geração de artistas que, quer em Portugal, quer no Brasil, lidava com tempos de crise e mudança: em Portugal, agitavam-se valores republicanos e no Brasil, configurava-se uma crise relativamente ao governo imperial. O que nos coloca como possibilidade analisar esse conjunto iconográfico também como um "ato de fala" (Quentin Skinner), a partir do qual se anunciam e se manifestam intenções, representações, valores e projetos intelectuais. Este fato conduz-nos ao terceiro ponto tratado nesta comunicação e aos conceitos de "política das sensibilidades" e "sensibilidade política" (Esteban Buch), demonstrando que a iconografia musical pode ser espaço para a sua aplicação em novos estudos. Projeto do investigador Gilberto Vieira (IFF, BR; CESEM/NOVA FCSH, PT) em colaboração com a Linha Temática em Iconografia Musical (CESEM/NOVA FCSH, PT), serão aqui apresentadas as ideias-chave do projeto, suas perspectivas de análise e ferramentas de trabalho à distância, bem como a análise de um exemplar.

 ISSN 2318-7026

1. Contexto

Rafael Augusto Prostes Bordalo Pinheiro (1846-1905) é considerado o maior caricaturista português do século XIX e uma referência primordial no desenvolvimento dessa forma de expressão crítica e artística em Portugal. Fez teatro, frequentou o curso superior de Letras, a Academia de Belas Artes e trabalhou como amanuense na secretaria da Câmara dos Pares em Lisboa. Foi como desenhista, litógrafo, gravador, ceramista e caricaturista que viria a se destacar no seio da sociedade portuguesa de oitocentos. Também levou a sua arte além-fronteiras: foi colaborador em vários periódicos estrangeiros, como o *El Mundo Cómico, Ilustración Espanõla y Americana, Ilustrated London News* ou *El Bazar*. No Brasil, desenvolveu as suas técnicas de litógrafo e editou jornais de referência para a sociedade da época: o *Mosquito* (1875-1877), o *Psit* (1877) e o *Besouro* (1878-1879). Entre os anos de 1875 e 1879, Bordalo observou o quotidiano do Rio de Janeiro e tornou-o objeto de análise e inteligível e acessível aos próprios brasileiros. Os tópicos preferenciais para o seu olho crítico foram as esferas política, religiosa e social, numa espécie de tríade analítica transversal à obra portuguesa e brasileira. Criou quatro personagens-tipo do Brasil: O Manoel Trinta-Botões, Psit, Arola e Fagundes e adaptou o *Zé-Povinho*, personificação do povo português, também para a sociedade brasileira. A sua atuação profissional e obra caricatural mostram o país de diversas formas, conforme indica Rômulo Brito[1]:

> A obra do caricaturista português não apresentou um único 'Brasil' sob seu traço. (...) a análise das composições nas quais imagens sobre o país aparecem revelou a existência de dois 'Brasis' principais (...). Um deles representa a sociedade brasileira enquanto objeto de análise, observando e examinando as várias facetas que a compunham. Como alvo das considerações de Bordalo, os tópicos analisados iam da atuação intelectual na imprensa brasileira à estrutura do Estado imperial, passando por personalidades publicas, eventos, a construção de personagens-tipo que ilustrassem segmentos sociais específicos, dentre vários outros elementos. (...). O outro 'Brasil', com uma fundamental importância na produção de Bordalo, é um instrumento de reflexão, empregado pelo autor especialmente para levar a ponderamentos sobre as sociedades contemporâneas. Aqui, os temas relativos ao Brasil apareceram não como um fim, mas como um meio, uma ferramenta

1 BRITO, Rômulo de Jesus Faria. **Um traço sobre o Atlântico**: o Brasil na obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro (1870-1905). Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em História, PUC-RS, 2017.

> para conduzir a analises de pontos que o caricaturista considerava nevrálgicos em várias esferas da vida pública ao final do século XIX. Neste uso, os principais temas observados 'através do Brasil´ se referiam a questões amplamente debatidas em Portugal e foram abordados, de forma direta ou indireta, a partir das várias aproximações que o intelectual observava entre os dois países. Seja como objeto de análise ou como instrumento de reflexão, notou-se que o ponto fundamental que une os 'Brasis' na obra caricatural de Bordalo era a relação do país com Portugal. (BRITO, 2017, p. 343-344)

Dentro da esfera social e dos eventos quotidianos, e à semelhança do seu trabalho em Portugal, Bordalo teve uma relação próxima com as artes em geral, e com a música em particular. Os seus periódicos são fiéis depositários de preciosas informações sobre atividade artística, os próprios artistas, a produção e recepção de espetáculos. O trabalho já realizado em Portugal no campo da Iconografia Musical, no que concerne à obra da música e motivos musicais na obra de Bordalo Pinheiro[2], urge ser feito no Brasil. Assim surgiu o presente projeto colaborativo de Iconografia Musical que visa colmatar esta importante lacuna de estudos.

Com base no corpo documental constituído pelos periódicos o *Mosquito* (1875-1877), o *Psit* (1877) e o *Besouro* (1878-1879), o interesse de pesquisa que fundamenta este projeto consiste especificamente em analisar a iconografia musical presente no conjunto de caricaturas produzidas por Bordalo nessas publicações. O que será possível neste contexto pandêmico, graças ao fato desses periódicos estarem disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional-RJ. As análises terão dois focos gerais. Por um lado, identificar a partir da obra do caricaturista visões e críticas sobre o quotidiano musical brasileiro na segunda metade do século XIX. E, por outro, compreender as formas pelas quais o autor utiliza a iconografia musical e seus conteúdos para tratar de temáticas que não envolvem diretamente a música, notadamente aquelas que abordam assuntos de cunho sociocultural e político. Esses dois focos, por sua vez, serão atravessados por uma análise que procurará articulá-los a questões mais amplas, de caráter histórico, visando refletir sobre a posição de Bordalo como integrante ativo de uma geração de artistas e intelectuais que, tanto em Portugal quanto no Brasil, lidavam com tempos de crise e decadência, debatendo-se entre a afirmação dos valores republicanos e as críticas ao regime

2 Vide ROCHA, Luzia. Ópera e Caricatura: O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro. Lisboa: Edições Colibri; Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2010. v. 1 e 2.

monárquico[3]. O que será feito tendo como objeto central o conjunto iconográfico em questão.

Diante das especificidades que caracterizam este projeto de pesquisa, a sua realização junto a uma instituição onde, além de serem produzidos estudos sobre Iconografia musical, se realizem também pesquisas supranacionais sobre a Música no Brasil, configura-se como um elemento de amplificação do seus potenciais. O que converge com o trabalho de desenvolvimento de uma nova História Temática da Música em Portugal e no Brasil conduzido atualmente na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade NOVA de Lisboa (NOVA FCSH), no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), junto a Linha Temática de pesquisa sobre Iconografia Musical, tornando o trabalho colaborativo.

2. Justificativas

A justificativa deste projeto consiste em um desdobramento da identificação da existência de uma lacuna nos estudos sobre Rafael Bordalo Pinheiro no que concerne à compreensão do lugar do Brasil no seu pensamento e na sua obra. Um desdobramento que assumirá um contorno específico considerando-se a importância de realizar um levantamento e catalogar e a analisar as iconografias musicais presentes na obra caricatural produzida por Bordalo durante a sua permanência no Brasil. O que poderá contribuir com o próprio campo de estudos sobre Iconografia Musical e, particularmente, com as reflexões sobre a importância desse objeto para os estudos sobre o caricaturista, bem como sobre as relações históricas luso-brasileiras, em termos artísticos, musicais e intelectuais.

3. Objetivos

O projeto em questão assume os seguintes objetivos:

Objetivos gerais: (a) identificar as iconografias musicais presentes na obra caricatural produzida por Rafael Bordalo Pinheiro durante o período em que permaneceu no Brasil; (b) catalogar esse conjunto iconográfico.

Objetivos específicos: (a) identificar as temáticas e os conteúdos abordados nesse conjunto iconográfico; (b) mapear nessa obra caricatural de Bordalo os aspectos da crítica de imprensa sobre o cenário musical brasileiro da segunda metade do século XIX; (c) examinar os modos que o autor utiliza a iconografia musical para tratar de assuntos que não envolvem diretamente a música; (d) compreender

3 PIRES, Antônio Machado. **A ideia de decadência na Geração de 70**. 2ª Ed. Lisboa: Vega, 1992. ALONSO, Ângela. **Ideias em movimento**: a geração de 1870 na crise do Brasil Império. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002.

o lugar desse conjunto iconográfico em relação ao pensamento e à obra caricatural de autor; (e) analisar o papel dessas iconografias musicais como instrumentos de crítica transnacional e de reflexão sobre o contexto português e brasileiro da segunda metade do século XIX.

4. Pressupostos teórico-metodológicos

Iconografia e Iconografia musical

Em sentido amplo, os termos “iconografia” e “iconologia” referem-se respectivamente à descrição (*graphein*) e à interpretação (*logos*) do conteúdo de imagens, tendo como objetivo identificar os objetos, os acontecimentos, as ideias e os assuntos específicos apresentados, bem como analisar os significados intrínsecos contidos nessas imagens e em suas representações. Com o estabelecimento da História da Arte como uma disciplina acadêmica, no século XIX, os termos “iconografia” e “iconologia” passaram a ser empregados para fazer uma oposição entre o estudo das formas e dos estilos e o estudo dos conteúdos artísticos. Contudo, tal visão dicotômica foi posta em xeque com a publicação, em 1939, do consagrado artigo do historiador da arte Erwin Panofsky, *Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art*, no qual o autor apresenta uma proposta metodológica articulando ambas perspectivas de estudos. Para tanto, Panofsky definiu então três níveis analíticos: i) o pré-iconográfico, onde devem ser descritos os elementos formais da imagem (objetos, acontecimentos, temas e motivos artísticos); ii) o iconográfico, onde devem ser compreendidas as convenções culturais que influenciam as formas com as quais esses elementos são representados, considerando-se os conceitos, os assuntos, as histórias, as cenas e as alegorias tratadas; e iii) o iconológico, onde devem ser analisados os “significados intrínsecos”, discutindo-se as relações entre as obras estudadas, as formas e os conceitos nelas assumidos, os propósitos e inclinações individuais e coletivas dos artistas e as questões históricas consideradas mais relevantes no contexto de sua produção[4].

Procurando valer-se dessa metodologia para aprimorar os estudos sobre a Iconografia musical, Tilman Seebass (2000) defende a ideia de que a interpretação de todo documento pictórico precisa ser orientada por uma compreensão estética-visual. O que ganha um sentido particular, ao se considerar as imagens que lidam com tópicos não visíveis e, por vezes, efêmeros, como muitos daqueles que ocorrem no mundo dos sons. Um pressuposto que se tornará ainda mais consistente

4 PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. *In*: **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 47-65.

ao se considerar também as questões referentes à estética musical discutidas em cada contexto histórico. A partir disso, o autor defende então a importância da realização de análises que possibilitem compreender o que pode ou não ser representando em um determinado meio visual; o que pode ou não ser executado em certos ambientes musicais; refletir sobre questões de hierarquia afirmadas nas representações pictóricas dos músicos e das performances em uma imagem ou conjunto de imagens estudadas; podendo se levar em conta, ainda, as possibilidades de identificação do seu autor, dos seus conceitos musicais e das suas motivações e propósitos para produzir determinadas imagens[5].

A referência a esses autores será basal para se examinar o conjunto iconográfico em questão, tanto em termos gerais, valendo-se dos três níveis de análise estabelecidos por Panofsky, quanto em termos específicos, orientando-se a partir das questões levantadas por Seebass para se pensar a iconografia no campo da música.

Imagens: agência, atos de fala e sensibilidade política

O conjunto iconográfico produzido por Bordalo no Brasil é o objeto de estudo central desta pesquisa. Contudo, diante dos objetivos do projeto, metodologicamente, as tramas que constituem esse objeto tornam imprescindível que outros elementos, além do próprio objeto em foco, sejam articulados no desenvolvimento das análises, em especial, as relações entre o autor, as suas caricaturas, os seus meios de publicação e o contexto. Nesse sentido, um cuidado que deverá ser tomado é evitar estabelecer relações lineares de causa e efeito entre a esfera artística-intelectual e a esfera sócio-histórica. Para isso, será assumido como pressuposto a necessidade de se considerar também a materialidade das representações visuais, entendendo-as como "coisas" que participam das relações sociais e, mais do que isso, como práticas materiais a partir das quais se estabelecem os usos, as funções e os sentidos desses objetos. Nessa perspectiva, o estudo das imagens artísticas e das imagens de maneira geral devem incluir a possibilidade de compreendê-las como "*agency*", como campo de ação e como "tecnologias de interação humana", tendo em vista a sua potencialidade para provocar efeitos, para produzir e sustentar formas de sociabilidade e para tornar empíricas as concepções e propostas de organização e atuação do poder[6].

---

5 SEEBASS, Tilman. Iconography, *In*: **New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2000, p. 54-71.

6 GELL, Alfred. **Art and agency**. Oxford: Oxford Universty Press, 1998.

Tais considerações dialogam diretamente com as reflexões seminais desenvolvidas por Quentin Skinner (1998a e 1998b), dentro do campo da História das Ideias, tratando da análise de documentos de caráter textual[7]. Partindo do pressuposto de que todo autor está de alguma modo engajado com as questões que afligem a sociedade e o contexto dentro da qual ele atua, Skinner defende que a interpretação e a análise de um texto devem ter como base duas regras, tendo em vista as ideias que o constituem e os significados delas na construção do texto, bem como os nexos estabelecidos entre essas ideias e as motivações e intenções do autor. A primeira regra consiste justamente em identificar e compreender quais são as principais questões contextuais que estariam relacionadas à problemática ou ao tema tratado pelo texto. A segunda, reside na importância de tentar perceber qual seria o "mundo mental" do autor e de seus interlocutores, as ideias, crenças e projetos que os mobilizam. O que, segundo Skinner, constitui-se como um recurso indispensável para interpretar seus textos, para refletir sobre as posições tomadas pelo autor em cada um deles e para analisar quais seriam as motivações e as intenções envolvidas no ato de realizá-los.

Essa abordagem analítica parece ser absolutamente operacionalizável dentro do campo de estudos sobre iconografia musical, desde que as imagens estudadas possam ser compreendidas de alguma forma como "textos". O que ganha um significado especial ao tornar possível reconhecer a natureza dos "textos" também como "atos de fala" (*speech-act*) e por permitir problematizar e analisar, a partir disso, as intersecções entre "autores", "textos" e "contextos". Destacando a importância de interpretar os "textos" não apenas como objetos autônomos dotados de significação própria, essa abordagem alarga bastante a compreensão dos documentos textuais e, no caso, dos documentos iconográficos, ao chamar a atenção para a importância de que a sua interpretação deve incorporar também a dimensão pragmática e o campo de ação que os constituem. Dimensão e campo nos quais são estabelecidos os enunciados e as disputas em torno dos sentidos, das funções e usos das ideias expressas textual ou iconograficamente – caracterizando esses documentos como ações realizadas e, portanto, como *atos de fala*.

É importante frisar que o conjunto iconográfico em foco foi publicado em periódicos que tratavam de assuntos artísticos e programações culturais da cidade do Rio de Janeiro e, sobretudo, de questões sociais e políticas referentes ao

---

7 SKINNER, Quentin. *Meaning and Understanding in the History of Ideas*. *In*: TULLY, James (ed.). **Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics**. Princeton: Princeton University Press, 1988a, p. 30-67; SKINNER, Quentin. *Motives, intentions and the interpretation of texts*. *In*: TULLY, James (ed.). **Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics**. Princeton: Princeton University Press, 1988b, p. 68-78.

Brasil Império, no último quartel do século XIX. O que nos coloca como questão a importância de analisar as iconografias musicais produzidos por Bordalo nesse contexto também pelo viés político.

Esteban Buch ao propor algumas reflexões sobre a música, a política e a cultura, destaca que, diante das variadas formas pelas quais a música está presente no quotidiano e das questões que giram em torno da sua importância na socialização de valores, torna importante pensá-las também como um conjunto de representações e práticas de poder[8]. Nesse sentido, afirma o autor que a observação dos lugares que a política ocupa dentro do "mundo musical" e dos lugares da música dentro da vida social abrem outras possibilidades para analisá-la e percebê-la, em termos socioculturais e políticos. Nesse sentido, de um ponto de vista sociológico, como conclui Buch, as diferentes formas que a música se apresenta sugerem variadas influências sobre as maneiras pelas quais os indivíduos e os grupos se reportam ao real e, consequentemente, "sobre suas sensibilidades políticas e sobre a política de suas sensibilidades" (BUCH, 2011, p. 113). Categorias que serão bastante relevantes para a compreensão dessas iconografias musicais especificamente como parte do campo das representações e práticas de poder e para examinar as questões socioculturais e políticas que as atravessam.

Espaço de experiência e *Horizonte de expectativas*

O interesse em refletir sobre a posição de Rafael Pinheiro Bordalo junto a um grupo de intelectuais e artistas que percebiam o momento histórico ao qual viviam, tanto em Portugal como no Brasil, como um tempo de declínio e colapso, coloca a compreensão do próprio tempo histórico como um problema a ser encarado em termos teórico-metodológicos. Para tanto, a escolha de Reinhart Koselleck como referência parece adequada. Motivado por desenvolver análises que articulem os estudos da linguagem com as teorias da história, Koselleck, trabalhando com história dos conceitos, prioriza o tempo histórico como um de seus temas centrais de investigação. Dimensão fundamental que muitas vezes é considerada como um dado pressuposto, o tempo histórico carece de problematizações mais acuradas que permitam perceber a própria historicidade dos modos como é concebido em cada contexto e época e as implicações disso sobre a história simultaneamente enquanto narrativa, "espaço de experiência" e "horizonte de expectativas".

8 BUCH, Esteban. *De la musique au politique, en passant par la culture*. *In*: BARDEZ, J.; DONEGANI, J.; MAHIET, D.; MOYSAN, M. (dir.). **L'Institution musicale**. Paris: Delatour France, 2011, p. 112-121.

Como destaca Marcelo Jasmin no texto de apresentação do livro do historiador alemão "Futuro Passado", publicado no Brasil[9], para Koselleck o "tempo não é tomado como um dado natural e evidente" e nem muito menos como um imperioso fluxo cronológico sobre o qual transcorrem os acontecimentos, num movimento aditivo de histórias plurais e desconexas. Ele é compreendido, então, como uma construção cultural que, em cada época, estabelece relações e significados particulares do presente para com o passado e o futuro, determinando assim "um modo específico de relacionamento entre o já conhecido e experimentado e as possibilidades que se lançam para o futuro como horizontes de expectativas." Contudo, a "experiência" (o passado atual) e a "expectativa" (o futuro presente), enquanto categorias explicativas, não são simétricas, complementares e nem simplesmente opostas. Assim, para além de uma relação mecânica, essas categorias de análise indicam maneiras desiguais de ser e de estar no tempo presente conjugado em cada contexto. Maneiras desiguais que resultam em tensões que, de forma sempre particular e situada, suscitam soluções que fazem surgir o tempo histórico estabelecido em um dado contexto (KOSELLECK, 2012, p. 313). Tempo que, não podendo ser expresso a não ser por metáforas espaciais, é analisado pelo autor a partir das categorias de "espaço de experiência" e de "horizonte de expectativas".

Essa compreensão da historicidade do próprio tempo histórico será de grande valia para desenvolver as análises sobre as relações entre Rafael Bordalo Pinheiro, o conjunto iconográfico em foco e o contexto de sua produção, em especial, para se refletir sobre a sua posição como partícipe de uma geração de artistas e intelectuais que tanto em Portugal quanto no Brasil, lidavam justamente com tempos considerados de decadência e de crise.

5. Análise de um exemplar

Calendário do ano publicado em *O Besouro*, antes do início de sua circulação em abril de 1878, como forma de divulgação e estratégia para atrair assinantes. A "folhinha" apresenta o calendário de cada mês, com os seus respectivos feriados e acontecimentos marcantes e textos comentando-os com humor. Com o interesse específico sobre Iconografia Musical, três meses desse calendário ganham destaque.

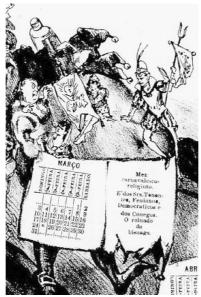
O mês de março, "Mez carnavalesco-religioso. É dos Srs. Tenentes, Fenianos, Democráticos e dos Cônegos. O reinado da bisnaga", onde apresenta-se uma espécie de conflito de temporalidades entre o que deveria ser um carnaval civilizado, ilustrado em primeiro plano por aquelas que eram então as principais sociedades carnavalescas, e, ao fundo, a persistência das práticas consideradas bárbaras

9 KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado***:* contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2006.

 ISSN 2318-7026

e incivilizadas associada a bisnaga[10] (figura 2), tendo a música como um elemento implícito.

Figura 1. *O Besouro*, 02 de março de 1878

Figura 2. Detalhe do mês de março

10 Sobre essa questão ver: CUNHA, Maria Clementina Pereira da Cunha. **Ecos da Folia**. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920 . São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

O mês de julho, "Mez lyrico. É dos Srs. Ferrari, Castelões, Huelvas e das *Aves que aqui gorjeiam*. Tudo canta", onde são destacados os nomes de Angelo Ferrari, empresário do teatro lírico de maior sucesso na época no Brasil, nascido em Castel Nuovo (Itália), e do português Júlio Huelvas, pseudônimo de Afredo Camarate, engenheiro, jornalista, crítico musical, compositor e músico instrumentista; incluindo em itálico o bordão da "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias, possivelmente para se referir às cantoras que então se apresentavam nos teatros do Rio de Janeiro. Em termos iconográficos, esse quadro é composto por um cantor com figuras musicais (semínimas e semicolcheias) situado na parte superior da imagem e um sujeito à esquerda, que ainda precisam ser identificados, e na sua parte inferior, membros da "boa sociedade" representando o público frequente (figura 3).

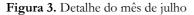
Figura 3. Detalhe do mês de julho

E o mês de outubro, "Mez do café e da Penha. Bem bomsinho para a barriga", quando inicia-se no Brasil período de florescimento do café e se realiza no Rio de Janeiro a tradicional festa religiosa, e também profana, da Igreja da Nossa Senhora da Penha, em homenagem ao Espírito Santo, onde, para além dos ritos sagradas, a presença da música popular sempre foi uma característica marcante. O que está representado iconograficamente no alto, à esquerda, por um músico cantando e tocando violão.

Figura 4. Detalhe do mês de outubro

Diante de um documento que, por si só, já traz na sua essência a questão da temporalidade, ao se tratar de um calendário, isso ganha contornos e características bastantes específicos considerando-se as imagens, os eventos, os acontecimentos e os comentários associados a cada um dos meses do ano. A partir de uma análise inicial, atendo-se apenas aos meses que, implícita ou explicitamente, trazem elementos e iconografias relacionados à música, pode-se vislumbrar a complexidade do espaço de experiência da cidade do Rio de Janeiro na década de 1870 e algumas das questões que perpassavam seus horizontes de expectativa, quanto às permanências e aos indícios de sua transformação e modernização histórica. O que aparece nesse calendário, a partir da articulação desses três meses analisados, onde apresenta-se o projeto de um carnaval sofisticado e civilizado que tinha que conviver com a "persistência" de tradições consideradas na época por alguns como bárbaras e arcaicas; o desenvolvimento de um mercado de bens culturais no qual o teatro lírico parecia ocupar um lugar destacado, sobretudo, como entretenimento para os membros da "boa sociedade"; e a realização de importantes festas religiosas na cidade que tiveram a presença da música popular como uma das suas principais características.

 ISSN 2318-7026

6. Considerações finais

No presente, o estudo aqui apresentado assume-se como um "work in progress", que avança de forma regular. Através contatos regulares entre Portugal e Brasil, por via virtual, desenvolve-se uma dinâmica de trabalho e comunicação, ativa e rápida, que contorna as restrições físicas que o contexto pandémico impôs no meio laboral, e ao qual a Academia não foi exceção.

A apresentação de resultados do projeto colaborativo assume várias formas de "outputs" científicos, nomeadamente novas apresentações em colóquios internacionais, artigos, catalogação na Base de Dados em Iconografia Musical do CESEM/NOVA FCSH e a escrita de um livro.

Desta forma, é mais um avanço nos estudos colaborativos entre os dois países, com certeza, para grande interesse e progresso nos domínios da Iconografia Musical e História da Música.

 ISSN 2318-7026

Violeiro: reflexão sobre representação e imaginário

Cleisson Melo
UFCG

José Ferraz de Almeida Junior (1850 - 1899) e Oscar Pereira da Silva (1865 - 1939) foram dois pintores de significativa importância para o movimento realista brasileiro. Suas obras ricas em detalhes e realismo podem ser vistas como parte importante na construção de uma imagem histórica, capazes de fixar o imaginário social com narrativas e representações iconográficas. Nesta busca por um contraponto com os moldes euro centristas, especialmente na obra de Almeida Junior, novos códigos de expressão emergem, trazendo uma aproximação com o real e uma representação de signos e símbolos socioculturais.

Para Bakhtin, a cultura é uma ininterrupta dialogia de confrontos e embates de vozes, onde a análise dialógica do discurso vê a língua como uma prática social. Por outro lado, a partir da visão de Saussure, em contraponto, com base na semiótica, é possível uma análise sígnica partindo do próprio signo. Ou seja, estudar o signo de dentro. Da mesma forma, Tarasti aponta para a possibilidade de análise que vai do superficial a aspectos mais profundos e cognitivos, passando pela representação social do puramente corpóreo (superficial), até as normas e regras sociais. Neste sentido, a representação do caipira enquanto ser cultural e representativo, onde a viola é parte essencial dessa cultura, é parte significativa na construção de um imaginário como lugar e espaço de representação. Assim, com base em algumas obras destes pintores, este trabalho pretende trazer um olhar iconográfico pelo viés semiótico, no sentido dialógico do processo de representação e construção intersemiótica do imaginário identitário social no entorno da cultura caipira.

 ISSN 2318-7026

Introdução

No que diz respeito aos estudos da música e imagem, muitos são os caminhos e consequentemente as possibilidades analíticas. Neste sentido, a iconografia pode assumir grande relevância na discussão da natureza da música e na construção de ideias (afetos, sentimentos, traços culturais, etc.). Fazendo um breve paralelo, considerando o pensamento de Heidegger que "ser obra de arte quer dizer instalar um mundo" (HEIDEGGER, 2012, p. 35), ressaltando que mundo, aqui, vai além dos objetos mensuráveis ou não, uma possível imagem que a obra produz no espectador/receptor, seja essa imagem simbólica, cultural ou social, pode colocar compositor e pintor em igual grau de liberdade – o compositor é tão "livre" quanto o pintor. Se considerarmos que isso aponta para uma discussão do interior da obra de arte, ou seja, a partir da atividade criadora, é possível pensar o significado/símbolo na construção de ideias, sentimentos e imagens, por exemplo, dentro de um contexto comunicativo.

Isso nos coloca na direção de que, "sendo a comunicação um ato de transferir significados, e a imagem uma espécie de mensagem aberta, as possibilidades de transmitir signos significativos são inúmeras através de uma imagem" (MELO, 2019, p.302). Assim, tendo a imagem como um complexo de signos, os significados vão muito além de seus elementos constitutivos, extrapolando para como sua carga significativa-simbólica é transmitida e/ou recebida.

A iconografia tem tido um papel de grande importância no trato das pesquisas que envolvem imagem, não se atendo apenas a mera identificação de elementos visuais. Mesmo não havendo uma sistematização, no campo da música, a iconografia musical (ramo da musicologia) tem, também, como parte de seu amplo campo de atuação, investigar elementos culturais, tradições, saberes populares, etc., que levam a uma interpretação com base em significados intrínsecos e historicamente codificados.

Desta forma, a semiótica pode (e tem sido) um caminho possível, permitindo ser incorporada à iconografia musical, servindo de alicerce para a interpretação e análise das narrativas entre os elementos musicais, visuais e imagéticos. Assim, como a iconografia não somente reconhece o significado e significação, mas também o contexto presente na própria imagem/obra, parece haver uma espécie de fusão[1].

---

1 Fusão no sentido mais homogêneo possível, sem "derreter" uma na outra, mas de convivência e influência mútua

Almeida Júnior e Oscar Pereira da Silva

José Ferraz de Almeida Júnior, nasceu em 08 maio de 1850, em Itú-São Paulo, e faleceu em 13 de novembro de 1899 na cidade de Piracicaba-São Paulo. Pintor e desenhista, tinha uma forma peculiar de representação do nacional, estando distante das abordagens e alegorias românticas, permanecendo mais próximo do ser humano comum. Sua infância interiorana campestre pode ter sido o meio que estabelece o pertencimento, enquanto lugar de existência, dos costumes e características caipiras. Não pretendo discutir o mérito desta questão, mas, como veremos mais adiante, trazer estes signos imagéticos memorativos às questões analíticas.

Mesmo o pintor tendo estudado na Europa, com formação "clássica", não seguiu pelo caminho do impressionismo, tão pouco o vanguardismo em voga à época. Ao voltar ao Brasil em 1882, adota de vez a tendência realista, assim como os pintores Gustave Courbete (1819 – 1877) e Édouard Manet (1832 – 1883). Para isso, ele busca retratar a vida simples do homem interiorano, destacando elementos realistas e cotidianos; a representação significativa de símbolos e signos representativos de uma realidade.

Já Oscar Pereira da Silva, nasceu em 29 de agosto de 1867 em São Fidélis-Rio de Janeiro, e faleceu em 17 de janeiro de 1939 na cidade de São Paulo. Foi pintor, desenhista, decorador e professor. Foi assistente de Zeferino da Costa e trabalhou como artista decorador de várias igrejas em São Paulo. Também estudou em Paris, o que contribuiu grandemente para sua formação. Ao retornar ao Brasil em 1896, depois de passar um tempo no Rio de Janeiro, se transfere para São Paulo, polo econômico, político e cultural, onde as elites ligadas à cafeicultura assumem cada vez mais o protagonismo num cenário republicano. Sua pintura detalhista e realista contém, da mesma forma, elementos de brasilidade, evidentes nos motivos escolhidos pelo pintor.

Tanto Almeida Júnior como Oscar Pereira, dentro do estilo realista, retratam, em algumas de suas obras, o homem e a cultura caipira. É possível observar a representação e expressão do homem da terra, rural, comum, sem que isso signifique ridicularizar de alguma forma os costumes e a pessoa do caipira/sertanejo. Isso caracteriza um profundo estudo da cultura e costumes, considerando as questões naturais da existência e essência caipira paulista, nestes casos. Quadros de Almeida Júnior como *Caipira Picando Fumo* (1893), *O Violeiro* (1899), *Oscar* (s.d.), e de Oscar Pereira da Silva como *Velho de cachimbo* (s.d.) e *Violeiro Caipira* (1918), tocam diretamente na temática caipira, alvo deste trabalho. Essa forma de trazer à

 ISSN 2318-7026

tona a representação do mundo social e cultural, dentro de um contexto histórico e cultural, torna possível, então, discutir e entender o enraizamento destas representações como parte de uma prática cultural.

> A problemática do "mundo como representação", moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real (CHARTIER, 2002b, p. 23-24).

Assim, dentro de um contexto republicano, onde a busca pela representação do nacional, não coincidentemente, a representação do caipira, do regional, do homem comum, passa a ser um objeto de significação do nacional simbólico, onde o leitor/receptor passa a se sentir neste lugar de existência, mesmo que imageticamente.

Semio-Caipira

É comum se referir à palavra caipira como o homem da zona rural, interior, rústico de alguma forma. Porém, há de se considerar que toda a «fusão» étnica presente na formação do Brasil, ao caipira se pode associar uma série de ideias imagéticas em um contexto sociocultural, quando à época em voga, se buscava por modelos especialmente alicerçados nos moldes europeus. Neste contexto histórico, a distinção do caipira ao tempo em que o movimento regionalista cresce na literatura brasileira, por exemplo.

É muito provável que a figura do caipira e a valorização de sua cultura tenha sido uma espécie de movimento nacionalizante de alteridade; personagens, imagens, instrumentos, influências. Isso parece constituir numa ideia de folclore que serve de base para a invenção de uma tradição que permanece até hoje no imaginário constitutivo do brasileiro. Não pretendo discutir este ponto mais profundamente devido à brevidade deste trabalho, mas trazer pontos que podem ser discutidos no embasamento para a análise das obras.

Por outro lado, a projeção do caipira na música de compositores como Villa-Lobos, e escritores como Mário de Andrade, há um ambiente propício à construção de uma ideia de conceito relacionado ao rural, natureza, à moda de viola e o lirismo cancioneiro. Tanto Almeida Júnior como Oscar Pereira da Silva, nas artes plásticas, abrem uma frente importante, compondo um espaço de pertencimento, existência e fala de grande importância.

Dentro desse paradoxo de existir e resistir, a noção de uma identidade/cultura caipira, sem dúvida, passa pela música da mesma forma. Ao mesmo tempo, as características nostálgicas e até mesmo um pouco bucólicas, estão presentes nas representações imagéticas, sígnica simbólica e de valores. Assim, se considerarmos que cada cultura define suas fronteiras entre o representativo e o real, esses signos são percebidos de distintas formas.

Para Bakhtin (1997), a cultura é uma ininterrupta dialogia de confrontos e embates de vozes, onde a análise dialógica do discurso vê a língua como uma prática social. Ainda neste ponto, interseccionando com os conceitos de Yuri Lotman (1996) sobre semiosfera, ambiente onde códigos culturais e seus significantes, combinados ou não, é possível que estas representações, através de sistemas sígnicos, sirvam de suporte para a preservação, reprodução e manutenção da cultura e suas práticas. Essa abordagem da cultura como espaço semiótico de suas práticas, evidenciam uma possível subdivisão da cultura onde a modalização da representatividade real, como uma construção de sentido e re-significação[2] da realidade. Assim, para Lotman, os sistemas culturais, são capazes de criar um outro mundo paralelo à medida que modalizam o real (LOTMAN, 1996; SÁNCHEZ, 1996).

Sem dúvida que isso se aproxima da estética da recepção de Hans Robert Jauss. Jauss (1982, 1994) defendia que um leitor à época de concepção de uma obra não tinha a mesma experiência de um leitor dos tempos atuais, por exemplo, indo de encontro a um entendimento de uma única ou fechada forma de interpretação. Por mais óbvio que possa parecer, ele evidencia que uma obra não pode ser lida da mesma forma, sobretudo em épocas distintas. Não se pode deixar de fora a experiência estética do espectador/receptor da obra. Uma vez que o escritor na concepção de uma obra também tem em mente o leitor/espectador, há aí uma linha de comunicação.

Com relação a isto, Eero Tarasti (2009) aponta para

> como os signos tornam-se signos e, principalmente, como eles são precedidos por aquilo que eu [o autor] chamo de "pré-signos", ou seja, virtual, entidades transcendentais. Na forma mais abstrata estes pré-signos são valores axiológicos, entidades; na forma mais concreta, eles são "ideias" que, digamos, um artista pode ter, antes de serem actualizadas, transformadas ou transcritas para o que eu [o autor] chamo de "signos atuantes". Além disso, quando os signos

---

2 Aqui há uma alusão ao re-presentar (*nachzuwirken* – continuar a ter efeito), no sentido de interconectar a semiótica com o fazer.

> atuantes são executados ou recebidos pela comunidade em que os signos são transmitidos, tornam-se "pós-signos", ou seja, eles são notados e exercem o seu impacto "real" sobre os destinatários[3] (TARASTI, 2009, p. 1756, grifo do autor).

Essa ideia de signos (pré, atuante e pós) aplicados ao processo de criação, dentro de um contexto cultural, e com base no ponto de vista de Lotman, significa, nestes termos apresentados, transformar valores em signos. Tarasti mais uma vez destaca que o caminho para que valores se tornem signos é através das modalidades (TARASTI, 2015).

Pegando como gancho a modalização do real (de Lotman) como maneira de criar um mundo paralelo, este mundo então está repleto de signos; não que isso já não esteja subentendido. Porém, considerando que este mundo, no qual também estamos inseridos, ao observarmos e sermos observados, como determinado socialmente, está, então, avultando aspectos essenciais e existenciais do individual e do coletivo; o eu e o outro, corpo e forma.

Se pensarmos a cultura caipira e sua formação como parte do processo da formação do Brasil, de alguma maneira, também como um traço da sensibilidade brasileira, essas múltiplas expressões do cotidiano são alicerces para o aprendizado cultural e da construção do sentimento de pertencimento. Assim, como uma expressão consciente de valores compartilhados, sua articulação como um traço cultural traz diferentes significados. Isso consolida a cultura caipira, o que envolve todo o arcabouço constitutivo, como uma prática também cultural. Enquanto memória social através da música, costumes, imaginário, e assim por diante, funciona, semioticamente como dispositivo mnemônico para a preservação desta memória social; ressignificação de valores e traços socioculturais.

Observando o caipira (aqui abarcando o ser, indivíduo, mas também o coletivo com sua cultura e complexa formação) como o homem da terra, pés descalços, vestimentas rústicas, pele castigada pelo sol e o trabalho na roça, o caboclo, sertanejo, estamos considerando uma visão imagética antropológica de uma representação icónica.

---

3 How signs become signs and, particularly, how they are preceded by what I call "presigns", i.e., virtual, transcendental entities. In the most abstract form these presigns are values, axiological entities; in more concrete form, they are "ideas" which, say, an artist may have, prior to their being actualized, transformed, or transcribed into what I call "actsigns". Moreover, when actsigns are performed or received by the community in which signs are conveyed, they become "post-signs"; i.e., they are realized and exercise their "real" impact upon the destinatees.

ISSN 2318-7026

Por outro lado, em contraponto como a estética ocidental alicerçada nos moldes europeus, essa fundamentação de uma cultura nacional, que até então carecia de uma "explicação", a vida do homem interiorano, seja através da representação pictórica, literária ou musical, nos possibilita entender a construção dessa naturalidade com bases próprias. Ou seja, investigar o signo e sua constituição a partir dele mesmo, o signo a partir dele mesmo.

As Obras e a Viola

Para este exíguo trabalho, duas obras serão abordadas: *Oscar* (s.d.) de Almeida Júnior e *Violeiro Caipira* (1918) de Oscar Pereira da Silva. Ambas apresentam a figura do caipira retratados em momento musical com a viola "em punho". Ao contemplarmos as obras, nos deparamos com uma imagem representativa de uma típica cena fora da lida diária. Ou seja, em Almeida Júnior é comum o símbolo do homem em momentos de "ócio". Isto é, o retrato de características peculiares à cultura caipira, fazendo assim uma leitura com grande carga simbólica. Isso também se aplica à obra de Oscar Pereira da Silva, especialmente esta em questão.

As contribuições para a construção da simbologia de nossa cultura são notórias. A primeira, e talvez mais expressiva, seja a não ridicularização da imagem, onde a imagem é de uma representação rica em detalhes, mas que em nenhum momento traz alguma insinuação de uma menor cultura ou diferenciação social. O retrato de uma realidade, aqui se apresenta como a leitura de um Brasil paralelo, no sentido Lotmaniano, que modaliza o real tornando-o, assim, um símbolo/signo. Afirma-se, desta forma, a importância na construção do nacional, com suas simbologias e signos.

Mesmo sabendo que não é simples assim uma construção iconográfica do caipira e sua música/cultura, em ambas as obras há um trânsito de ideias construídas no contexto histórico do final do século XIX e início do XX. Essa construção retórica do caráter brasileiro traz consigo a presença da música como um elo cultural sem o qual a cultura caipira não estaria inteira.

Em *Oscar*, como veremos mais adiante (figura 01), é possível notar ao centro da imagem, a viola. A viola (como é mais conhecida a viola caipira, sertaneja ou cabocla), é, sem dúvida, um dos mais importantes atores (e símbolo) da música caipira. Este instrumento musical está presente no Brasil desde a colonização, sendo usado como um instrumento pelos jesuítas para a catequização. Oriunda das violas portuguesas, que por sua vez têm sua origem ligada ao alaúde, mesmo não se tornando um instrumento central nos meios urbanos, onde predominava a mú-

sica nos moldes europeus, torna-se um porta-voz (ou um deles) do Brasil interior. Sendo esta parte preponderante nas manifestações indígenas, negras e mestiças, foi muito discriminada, já que os movimentos populares crescem na contramão dos moldes europeus palacianos.

A viola foi muito usada e difundida entre os trovadores quinhentistas. “Ricardo Cravo Albin (2003), relata que, nos mais longínquos registros da música popular brasileira, o poeta/escritor Gregório de Matos costumava tentar seduzir escravas no recôncavo baiano cantando versos acompanhando por uma viola de arame” (MELO, 2019, p.307). A modinha, oriunda de comunidades rurais portuguesas, por sua vez, se difunde nas diversas camadas da sociedade brasileira, bem como na portuguesa. Com a preeminência amorosa ou erótica, no Brasil se hibridiza aos poucos com o lundu e dá origem à modinha brasileira. Mesmo assim, tanto a modinha como o lundu são mal vistos - como motivadores de maus costumes - chegando a denúncias nos tribunais da inquisição em Lisboa.

O fado, por sua vez, ícone da cultura lusitana, tem na viola um de seus principais expoentes, dando suporte harmônico e rítmico, sendo esta o suporte para a coesão do grupo. Mesmo sendo uma música preponderantemente vocal, neste contexto, a viola é um ponto central na construção da identidade portuguesa; seja de forma simbólica ou poética.

A viola, assim, um dos instrumentos de cordas mais antigos na produção musical/cultural no Brasil, vai se consolidando simbolicamente como um instrumento rural (viola rural). A viola caipira, assim definida, se torna um símbolo da música e da cultura caipira.

Leitura das obras

Ao observarmos o quadro *Oscar* de Almeida Júnior (figura 1), a riqueza de detalhes, a luz e as cores já são amplamente percebidas. Há uma preocupação do pintor na construção de camadas plásticas e também significativas. Se formos do primário/corpóreo ao valorativo (corpo e forma), podemos destacar a escolha das cores e o uso com base na luz (presente na obra) e nos contrastes existentes. Estando o violeiro de frente para a luz, a sombra se torna um importante elemento desta obra. Por um lado, não podemos notar detalhes laterais do rosto do personagem, mas ao mesmo tempo provoca contrastes no lenço, na barba, e ao fundo, bem como no rosto. O uso da luz é tão característico na obra de Almeida Júnior, que traz à tona os detalhes de pele, roupas, parede, e assim por diante, até mesmo na representação do desgaste das vestimentas e do instrumento musical. Pode parecer óbvio, pois sem luz não percebemos tais detalhes, mas estando Almeida

Júnior alicerçado no estilo realista, o que não significa reproduzir como uma fotografia, o seu olhar destaca pontos e elementos julgados por ele como definidores da linguagem e da mensagem a ser transmitida.

Nesta imagem disponível através de fotografia, não há definição suficiente para observarmos mais atentamente as camadas de tinta e pinceladas, o que julgo ser uma das camadas constitutivas da transição entre o primário e o valorativo. Mas mesmo assim não escapa o ar bucólico e até contemplativo que o artista deixa impresso em suas telas, especialmente às relacionadas ao tema aqui proposto. Há uma certa nostalgia neste quadro, que pode estar relacionado às músicas e serestas com acompanhamento da viola, se considerarmos a pintura de um momento musical, assim como o olhar "perdido" do violeiro direcionado à fonte de luz, provavelmente uma janela; olhar ao horizonte.

Figura 1. Almeida Júnior. *Oscar* (s.d.)

Fonte: Printerest

A ambientação rústica, a parede desgastada, fica ainda mais evidente no contraponto com a camisa branca, o que ilustra ainda mais a ação do tempo. A estratégia não é somente relatar um momento, mas construir uma narrativa com base

na observação e na vivência. Esse senso de pertencimento se transforma em lugar de fala, onde o personagem retratado, em seu momento um tanto introspectivo, se torna o porta voz de uma construção narrativa, neste caso, o caipira. Se considerarmos isso uma construção paradoxal entre a cidade e o campo, aproximações e distanciamentos, o Almeida Júnior do campo e da cidade, há traços do individual e do coletivo. Isso deixa ainda mais evidente as realidades campo e cidade em suas transformações históricas e suas interrelações. "Se considerarmos a São Paulo de fins do século XIX como uma inextrincável relação entre as temporalidades do mundo rural e urbano, esse público é e não é caipira, identifica-se e distancia-se, a um só tempo, das personagens almeidianas" (PERUTTI, 2007, pg.205).

Diferentemente da obra *O Violeiro* (1899), aqui, talvez, o som e a voz não se fazem tão presentes. Porém, mesmo não estando diretamente intrínseco, a relação com a música, mais uma vez, é mais física que formal -- a posição da mão na viola (que está quase na horizontal), o dedilhado com polegar e indicador, o desgaste do verniz da viola pelo constante atrito dos dedos, o ar despreocupado do violeiro. Há uma memória imagética nisso tudo. Ao ser acionada, a imagem do "real" passa a se fundir com a imagem/mundo paralelo, o que faz com que toda uma narrativa representativa entre passado e presente se manifeste em cada camada de tinta, sentidos das pinceladas, e assim por diante; modalizar o real como meio para significar este, ao mesmo tempo em que valores emergem do trânsito sígnico.

Figura 2. Oscar Pereira da Silva. *Violeiro Caipira* (1918)

Fonte: Acervo Itaú Cultural.

Em *Violeiro Caipira* (figura 2) de Oscar Pereira da Silva, há uma aproximação com o quadro de Almeida Júnior no sentido já exposto. Vestimentas, o cigarro, a viola, o chapéu de palha, são exatamente alguns dos principais pontos de contato com a construção imagética do caipira.

O sistema de cores aqui é mais fechado, imprimindo um ambiente mais escuro, bucólico e até mais nostálgico. A luz para vir do mesmo sentido da obra *Oscar*. Os detalhes são muitos; cordas da viola soltas na ponte no instrumento, os fios da barba, o cigarro de palha, o trançado do chapéu e a mesma escolha de faixa de cores, aliança. Também é possível observar o sentido das pinceladas, a superposição de cores na criação de camadas. O olhar, assim como em Almeida Júnior, para fora da tela, mas um pouco mais lânguido, cria um ambiente ainda mais real de um momento.

Os valores são os mesmos nas duas obras. A carga sígnica simbólica busca no imaginário do espectador a transcrição do mundo paralelo em real. Isso quer dizer que a representação do real não o seria se não houvesse uma memória social (e/ou cultural) do objeto em questão.

Não quero dizer com tudo isso que as semelhanças são no sentido de influência, o que até pode ser, mas no sentido simbólico na construção da imagem de uma cultura. Não é somente representar o real, mas narrar uma realidade em transformação contínua. Levando em consideração que Oscar Pereira só terá contato com a cultura paulistana mais tarde, sua leitura e construção imagética segue a mesma diegese alemidiana, que na verdade é uma diegese da cultura caipira, da construção simbólica do homem do campo em todos os seus aspectos e elementos representativos.

Aqui também podemos notar a viola como um dos elementos centrais da pintura. Cores e formato com mais definição, a posição estrategicamente colocada a torna o elemento mais notado depois do tocador, ou em conjunto com o violeiro. Dentro dessa leitura semiótica não há uma separação simbólica, pois a intenção do pintor é construir uma imagem culturalmente narrativa, onde o espectador possa identificar elementos característicos do caipira, a começar pelo título da obra.

Outro ponto importante é o contraste do preto no canto superior esquerdo com a luz e cores do inferior direito. Isso direciona o olhar neste sentido, passando pela viola e "iluminando-a" mais ainda, o que deixa a garrafa com líquido transparente ao fundo em um plano mais atrás da narrativa. Este é apenas um elemento da cena, mas que mesmo sem ele a imagem não perderia sua voz.

Ir do corpóreo ao valorativo nas duas obras quer dizer ir do traço ao sentimento, condicionado a uma experiência entrelaçada com a memória numa narrativa constitutiva da imagem de um Brasil sociocultural.

Concluindo

Posso, primeiramente, destacar um ponto importante que é a construção iconográfica de uma identidade almejada na transição de uma sociedade submersa na cultura arquetípica europeia. O realismo regionalista, especialmente em Almeida Júnior, é parte preponderante na construção de uma imagem identitária valorativa do ser brasileiro, sem com isso estereotipar a figura do caipira. Para isso, o uso, neste caso, da viola como elemento representativo da cultura caipira, além de vincular a viola à música caipira, consolida uma modalização do real como símbolo representativo. Ou seja, valores emergem através das modalidades, onde signos que representam o caipira se cristalizam em nossa memória imagética.

Como criadores de imaginários, Almeida Júnior e Oscar Pereira da Silva retratam o moderno e o rústico. Isso pode estar mais evidente na obra de Oscar Pereira da Silva, mas o processo transição de um passado contínuo como "solução" para uma sociedade altamente urbana, coloca lado a lado o moderno e o tradicional, alinhando iconografia (também como representação imagética) e cultura, projetando o homem do campo, neste caso, o homem paulista interiorano, como um signo representativo de uma cultura identitária. Assim, este modo de entrelaçar experiências individuais, seja através de memórias ou pertencimento, com a experiência coletiva (lugar de fala, imagética e narrativa sociocultural), pelo viés da semiótica, abrangendo também a estética da recepção, é possível dimensionar a narrativa de uma construção cultural do caipira nas obras em questão, especialmente tendo na iconografia musical um caminho para evidenciar traços identitários como uma representação imagética como um retrato étnico de identidade; representação comunal, social ou local. Desta forma, territórios simbólicos presentes nas obras fundamentam uma construção estética de possíveis idealizações de realidades.

 ISSN 2318-7026

Referências

ALTMANN, Eliska. Sociologia, cultura e arte: um debate entre espaços e tempos. In: **Ciências Sociais Unisinos**, Rio de Janeiro, v. 54(1), p. 70-81, janeiro/abril 2018. DOI https://doi.org/10.4013/csu.2018.54.1.07 Disponível em: https://www.redalyc.org/journal/938/ 93860389007/html/ Acesso em: 25 jun. 2021.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2a. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002a.

______________. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Algés/Portugal: DIFEL, 2002b.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2012.

JAUSS, Hans Robert. **Toward an Aesthetic of Reception**. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

_____________. A História da Literatura Como Provocação à Teoria Literária. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

KIRCHOF, Edgar Roberto. Yuri Lotman e a semiótica da cultura. **Revista Prâksis**, Novo Hamburgo, ano 2020, v. 2, julio-diciembre, p. 63-72, 10 jul. 2021. ISSN: 1807-1112. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525552623010. Acesso em: 25 jun. 2021.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera**. Vol.1. Tradução Desidero Navarro. Valéncia: Frónesis Cátedra Universitat De Valéncia, 1996.

MELO, Cleisson de Castro. **Saudade**: territórios para uma iconografia semio-musical. In: Anais 5o. CBIM, 2019.

PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta**: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SÁNCHEZ, Manuel Cáceres. Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993): una biografía intelectual. *In*: LOTMAN, Iuri. **La semiosfera**. Valéncia: Frónesis Cátedra Universitat De Valéncia, 1996. p. 164-174.

TARASTI, Eero. **Existential Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

_______________. "What is existential semiotics? From theory to application". In: Eero Tarasti, Paul Forsell, and Richard Littlefield (Ed.). In: COMMUNICA-

TION: UNDERSTANDING/ MISUNDERSTANDING: PROCEEDINGS OF THE 9TH CONGRESS OF THE IASS/AIS, 09., Helinski-Imatra, 2007. Vol 3. Anais. Helsinki: International Semiotics Institute, 2009.

______________. **Semiotics of classical music**: How Mozart, Brahms and Wagner talk to us. Berlin: De Gruyter Mouton, 2012a.

______________. **Existential semiotics and Cultural Psychology**. In: VALSINER, J. (Ed.). The Oxford Handbook of Culture and Psychology. Oxford: Oxford University Press, 2012b.

______________. **Seen und Schein**: Explorations in existential semiotics. New York: De Gruyter Mouton, 2015.

Transitando entre imagens, músicas e história: A "Série Partituras para Acordeon e Harmônio", Coleção Conservatório de Música da UFG, Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS - EMAC / UFG)

Ana Guiomar Rêgo Souza,
Danilo Ribeiro da Silva Miranda
UFG

O acervo musical do "Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS EMAC)" é significativo em quantidade e qualidade, possuindo manuscritos e partituras para diferentes formações vocais e instrumentais, documentos de teor administrativos com valor histórico e cultural, fotografias, discos em vinil, CDs, DVDs, cartas, se constituindo em importante fonte de pesquisa. Ao investigar os documentos constantes na "Coleção Conservatório de Música da UFG", nos deparamos com uma série de partituras para acordeon e harmônio, de diferentes gêneros musicais - tangos, baião, boleros, MPB, temas da "Era de Ouro do Rádio", da "Jovem Guarda" -, dentre outras, datadas de 1920 a 1960. Mesmo apresentando diferentes datas, editoras, compositores, gêneros e estilos, esta série tem em comum, além de sua instrumentação, capas que suscitaram questionamentos relativos a imagens aparentemente dissociadas do conteúdo musical. Pretendemos compreender diferentes aspectos desse material, através de análise de base iconológica a partir de Erwin Panofsky. Os documentos em questão trazem um recorte da história da música no Brasil, através de referências visuais e estéticas, nas quais evidenciam-se músicas e músicos que faziam sucesso no Teatro de Revista e através das rádios.

 ISSN 2318-7026

Introdução

Ao investigar diferentes materiais presentes no "Acervo EMAC/UFG", "Coleção Conservatório Música", nos deparamos com uma série de partituras[1] impressas para acordeon e harmônio, de diferentes gêneros musicais - tangos, baião, boleros, MPB, temas da "Era de Ouro do Rádio", da "Jovem Guarda" dentre outros gêneros -, datadas de 1920 a 1960. Denominamos esse material como "Série Partituras para Acordeon e Harmônio", com volume medido em 6,7 cm de altura, possuindo 119 partituras de várias editoras, dentre as quais destaca-se a "Editora Irmãos Vitale"[2], responsável por 35 partituras de diferentes décadas. O nome do arranjador mais mencionado é o de Mário Mascarenhas, presente em diversas editoras.

Mesmo apresentando diferentes datas, editoras, compositores, gêneros e estilos, esta série tem em comum, além de sua instrumentação, capas que suscitaram questionamentos relativos a imagens aparentemente dissociadas do conteúdo musical. Pretendemos, pois, compreender diferentes aspectos desse material, através de análise de base iconológica a partir de Erwin Panofsky (1991). O foco da análise, neste artigo, recai sobre as capas das partituras de *Desde el Alma,* "Espalha Brasa" e do "Álbum Luiz Gonzaga".

1 Uma partitura é uma notação codificada de procedimentos musicais, frequências sonoras, tratamento rítmico e indicações de instrumentação e performance, decodificados e reproduzidos pelos que dominam o código. "Nesta visão, a partitura seria um suporte para registro e veiculação de ideias musicais; não seria a música, mas sua codificação num sistema simbólico, um meio de registro para ser realizado na execução musical" (BAIA, 2011, p.1).

2 A Editora Irmãos Vitale foi fundada em São Paulo, em 1923, pelos irmãos Emílio, Vicente, Affonso, José e João Vitale. Hoje é administrada pela segunda geração da família, os irmãos Fernando, Sérgio e Luiz, tanto na matriz, em São Paulo, como na filial, no Rio de Janeiro, existente há mais de 60 anos. Foi fundadora das sociedades de autores Sbacem, Sadembra e Socinpro, além das entidades da classe editorial Abem e Ubem. Possui um acervo de mais de 25 mil músicas, de um total de 9 mil autores. Desde a década de 1960, a Editora Irmãos Vitale iniciou a edição de songbooks no Brasil, como os 10 volumes da coleção "O melhor da Música Popular Brasileira", de autoria de Mário Mascarenhas. O acervo de songbooks da Vitale conta hoje com mais de 50 nomes de compositores e artistas brasileiros. Edita igualmente métodos para ensino musical elaborados por professores e/ou músicos. Na indústria fonográfica, através da prestigiosa gravadora Copacabana, criada em 1960, lançou uma série de artistas brasileiros, como Elizeth Cardoso, Ângela Maria, Luiz Vieira, Agnaldo Rayol, Wanderley Cardoso, Benito di Paula, Nelson Ned, Alceu Valença, Altamiro Carrilho, Martinha, Alvarenga e Ranchinho, Waldick Soriano, Dolores Duran, entre tantos outros (https://www.vitale.com.br/institucional/editora.asp).

Da catalogação e descrição arquivística

Começamos o processo de higienização do material, tomando por base literatura referente a este procedimento (CASSARE e MOI, p. 2000) com o objetivo de sua conservação e durabilidade. Na sequência, passamos à organização e acomodação desse material adotando a noção de "Arquivologia Musical" (COTTA; BLANCO, 2006, p. 15). O conjunto documental foi organizado pela data da publicação constante nas partituras chegando ao seguinte resultado: 119 partituras editadas entre as décadas de 1920 a 1960: 1 nos anos de 1920; 12 nos anos de 1930; 9 partituras nos anos 1940; 54 partituras nos anos 1950; 31 partituras nos anos 1960; 5 partituras sem datas definidas e 7 partituras com divergência de datas entre edição e publicação.

Dado início ao processo de catalogação, usamos como critério a sequência de registro e períodos de publicação, ou seja, iniciamos o processo a partir das obras concernentes à década de 1920. Para a descrição arquivística, adaptamos elementos dos seguintes catálogos: "Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – Obras dos séculos XVIII e XIX (CMSRB)" (FIGUEIREDO, 2017); Registro do Catálogo dos Impressos Musicais do Acervo Balthasar de Freitas (SILVA, 2019). A ferramenta utilizada é o ICA-AtoM, hospedada no CIDARQ UFG, em seu "Portal de Acervos Arquivísticos UFG" – Centro de Documentação "Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina" - LABMUS EMAC.[3]

3 Site: https://memoria.cidarq.ufg.br/index.php/escola-de-musicas-e-artes-cenicas-emac

Quadro 1. Descrição arquivística da partitura *Desde el Alma*

Código: BR LABMUS CM – 004

Título: Desde el Alma

Data: 1937

Nível de descrição:

Dimensão e suporte: 6,7 cm, papel impresso.

Nome (s) do produtor (es):

Condições de Acesso: LABMUS

Incipit textual: Alma si tanto te han herido

Incipt musical: partitura completa no Centros de Documentação - Portal de Acervos Arquivísticos na ferramenta ICA-AtoM, disponível em: <https://memoria.cidarq.ufg.br/>

Idioma: Espanhol

Coleção Conservatório de Música

Ano catalogação: 2019-2021

Local catalogação: LABMUS EMAC

Formação instrumental: Acordeom

Gênero musical atribuído: Valsa

Compasso: 3/4

Tonalidade Principal (ou outro Sistema de Organização de Sons): Lá menor

Compositor(a) normalizado: MELO, R.

Compositor(a) não normalizado: Rosita Melo.

Autor (a) da letra não normalizado: Homero Manzi e Victor P. Velez

Autor (a) da letra normalizado: MANZI, H. VELEZ, V. P.

Arranjo: Mário Mascarenhas

Período do (a) compositor (a): 1897 - 1981

Período do (s) (a/s) letrista (s): 1907 – 1951; (19?? – 19??)

Região do (a) compositor (a): Uruguai, Montevidéu.

Região do (s) (a/s) letrista (s): Argentina, Añatuya, desconhecido.

Local de publicação: São Paulo, SP / Rio de Janeiro, RJ

Editora: Irmãos Vitale

Endereço da editora: R. Visc. de Pirajá, 82 - Sala 1201 - Ipanema, Rio de Janeiro - RJ, 22410-904

Número de chapa: indisponível

Data de publicação: indisponível

Natureza do material: papel

Condições do material: Partitura encapada com papel de seda rasgado, papel de coloração amarelada e algumas manchas nas extremidades da partitura.

Localização: LABMUS EMAC UFG

Referências:

Observações: anotação à mão do detentor da partitura (assinatura: Orival; nome por extenso: Orival Barion).

Fonte: Elaborado pelos autores

ISSN 2318-7026

Quadro 2. Descrição arquivística da partitura *Espalha Brassa*

Código: BR LABMUS CM – 001 =
Título: Espalha Brasa
Data: 1924
Nível de descrição:
Dimensão e suporte: 6,7 cm, papel impresso.
Nome (s) do produtor (es):
Condições de Acesso: LABMUS
Incipit textual: Vamos prá farra, vamos dançar.
Incipt musical: partitura completa no Centros de Documentação - Portal de Acervos Arquivísticos na ferramenta ICA-Atom, disponível em: < https://memoria.cidarq.ufg.br/ >
Idioma: Português
Coleção Conservatório de Música
Ano catalogação: 2019-2021
Local catalogação: LABMUS EMAC
Formação instrumental: Acordeom
Gênero musical atribuído: Marcha-chôro à rag-time
Compasso: 2/4
Tonalidade Principal (ou outro Sistema de Organização de Sons): Ré Maior
Compositor(a) normalizado: ABREU, Z.
Compositor(a) não normalizado: Zequinha de Abreu.
Autor (a) da letra não normalizado: Marquês de Ripafloxa
Autor (a) da letra normalizado: RIPAFLOXA, M.
Arranjo: Mário Mascarenhas
Período do (a) compositor (a): 1880 - 1935
Período do (s) (a/s) letrista (s): desconhecido
Região do (a) compositor (a): Brasil, Santa Rita do Passa Quatro
Região do (s) (a/s) letrista (s): desconhecido
Local de publicação: São Paulo, SP / Rio de Janeiro, RJ
Editora: Irmãos Vitale
Endereço da editora: R. Visc. de Pirajá, 82 - Sala 1201 - Ipanema, Rio de Janeiro - RJ, 22410-904
Número de chapa: não consta
Data de publicação: não consta
Natureza do material: papel
Condições do material: Papel de coloração amarelada com a segunda página levemente amassada
Localização: LABMUS EMAC UFG
Referências:
Observações: assinatura "Gisa" abaixo do título.

Fonte: Elaborado pelos autores

Quadro 3. Descrição arquivística da partitura *Album Luiz Gonzaga*

Código: BR LABMUS CM – 112 =
Título: Album Luiz Gonzaga
Data: 1945
Nível de descrição:
Dimensão e suporte: 6,7 cm, papel impresso.
Nome (s) do produtor (es):
Condições de Acesso: LABMUS
Incipit textual: Xamêgo
Incipt musical: partitura completa no Centros de Documentação - Portal de Acervos Arquivísticos na ferramenta ICA-Atom, disponível em: < https://memoria.cidarq.ufg.br/ >
Idioma: Português
Coleção Conservatório de Música
Ano catalogação: 2019-2021
Local catalogação: LABMUS EMAC
Formação instrumental: Acordeom
Gênero musical atribuído: Baião
Compasso: 2/4
Tonalidade Principal (ou outro Sistema de Organização de Sons): Ré Maior
Compositor(a) normalizado: GONZAGA, L.
Compositor(a) não normalizado: Luiz Gonzaga
Autor (a) da letra não normalizado:
Autor (a) da letra normalizado:
Arranjo: Mário Mascarenhas
Período do (a) compositor (a): 1912 - 1989
Período do (s) (a/s) letrista (s):
Região do (a) compositor (a): Brasil, Exu.
Região do (s) (a/s) letrista (s): indisponível
Local de publicação: São Paulo, SP / Rio de Janeiro, RJ
Editora: Irmãos Vitale
Endereço da editora: R. Visc. de Pirajá, 82 - Sala 1201 - Ipanema, Rio de Janeiro - RJ, 22410-904
Número de chapa: indisponível
Data de publicação: indisponível
Natureza do material: papel
Condições do material: Papel de coloração amarelada com pequenos rasgos na parte lateral superior da partitura.
Localização: LABMUS EMAC UFG
Referências:
Observações: número 75 escrito na parte lateral da capa, sob a imagem de Luiz Gonzaga.

Fonte: Elaborado pelos autores

Desde el Alma, "Espalha Brasa", "Álbum Luiz Gonzaga": trabalhando com aspectos da Iconologia de Panofsky

Para o teórico alemão Erwin Panofsky (1991), a leitura imagética ocorre em três níveis que, relacionados, contemplam tanto os conceitos de iconografia e iconologia. A iconografia, na visão de Panofsky é um procedimento descritivo que auxilia na definição de datas, origens, autenticidade etc. A leitura iconográfica abrange igualmente o exame e detalhamento de elementos que permitem a identificação, classificação e apresentação dos motivos presentes em imagens. Funciona como suporte para interpretações ulteriores, fase denominada por Panofsky como iconologia. Enquanto o sufixo "grafia" denota descrição, o sufixo "logia" significa "pensamento" (PANOFSKY, 1991 apud ROYER, 2013, p. 2328). Trata-se, portanto, de um método de interpretação. Resumindo, enquanto a iconografia trata sobre o tema ou assunto, a iconologia é o estudo do significado do objeto. Nas palavras de Panofsky, (...) uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da Arte, em vez de ficar limitada ao papel do exame estatístico preliminar" (PANOFSKY, 2007, p. 54).

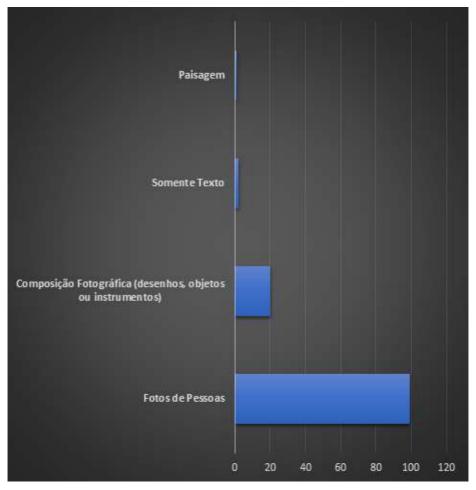
Para Silva et all (2017), nas duas definições é necessário fazer a distinção entre tema e forma. A forma é o aspecto visível de uma obra ou de uma imagem, ou seja, apresenta cor, linha, dimensão. Já o tema é exposto em três níveis:

> I. Tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional: "É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor...; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressionais..." são os motivos artísticos.
> II. Tema secundário ou convencional: "(...) apreendido pela percepção de que uma figura masculina como uma faca que representa São Bartolomeu etc." Ligam-se os motivos artísticos com assuntos e conceitos. É o tema em oposição à forma.
> III. Significado intrínseco ou conteúdo: "(..) apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revela a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra". (PANOFSKY, 2007, p. 50-52):

Já durante o processo de catalogação foi possível identificar algumas informações do que Panofsky nomeia como "descrição pré-iconográfica": textos

que trazem elementos de identificação tais quais nome da música, nome de autores da música e da letra, período de vida, país e cidade dos autores, arranjadores, editora, local de publicação.

No Gráfico 1 sintetizamos achados iconográficos identificados nas capas de partitura da Série Partituras para Acordeon e Harmônio, Coleção Conservatório de Música, Acervo LABMUS EMAC/ UFG.

Gráfico 1. Elementos presentes nas capas de partituras da Série Partituras para Acordeon e Harmônio. Coleção Conservatório de Música. Acervo LABMUS EMAC/ UFG.

Fonte: Elaborado pelos autores.

No Gráfico 1, o termo "Paisagem" corresponde a uma única partitura cujo título é *In The Mystic Land of Egypt* ("Nas Terras Misteriosas do Egito" em tradução livre). "Somente Texto" refere-se a capas que apresentam apenas elementos textuais sem imagens ou foto. Usamos o termo "figuras" para abranger capas de partituras que não trazem fotos de pessoas. Trata-se de desenhos de figuras humanas, ilustrações do acordeom e outros instrumentos, bem desenhos retratando objetos ou lugares.

Fotos de compositores e cantores famosos, como Roberto Carlos, Celly Campello, Chico Buarque, também constam das capas na série aqui analisada. No entanto, os personagens mais presentes são as dos arranjadores Mario Mascarenhas e Mario Zan e, dentre as mulheres, Conchita Mascarenhas, muito embora seu nome (e das outras) não seja creditado.

Figura 1. Colagem de algumas capas da Série Partituras para Acordeon e Harmônio. Coleção Conservatório de Música. Acervo LABMUS EMAC/ UFG

Fonte: Coleção Conservatório de Música. Série Partituras para Acordeon e Harmônio. Acervo LABMUS EMAC/UFG.

Mario Mascarenhas[4], batizado como Mario Mascarenhas da Rocha (1929-1992), figura como principal personagem retratado, sempre com seu acordeom, instrumento, aliás, que aparece na maioria das capas. Seu nome consta como arranjador das músicas. Mineiro da cidade de Cataguases, Mascarenhas nasceu em 1929 e, aos 15 anos, iniciou o aprendizado do acordeom. Serviu à "Força Expedicionária Brasileira" durante a Segunda Guerra Mundial, na Itália. Foi ferido em combate e transferido para os Estados Unidos, onde morou por 3 anos e teve a oportunidade de se aperfeiçoar como acordeonista. Morou dois anos na Argentina, onde também se aperfeiçoou no acordeom. Logo após seu regresso ao Brasil começou a produzir métodos para acordeom e outros instrumentos como piano, flauta doce, violão. Criou arranjos e coletâneas de música popular brasileira, de música folclórica, de música de concerto em versão simplificada para atender diferentes níveis de alunos. A fama de Mascarenhas se estendeu para o "disco". Durante a década de 1950, foi contratado pela RCA Victor (*Radio Corporation of America*), onde gravou 17 discos. No mesmo período estreou no cinema nacional, no filme "Canto da Cidade".

Conchita Mascarenhas [5] (Conchita Canto Chmura) foi cantora, vedete, atriz, modelo, dançarina e acordeonista, nascida no Rio de Janeiro, em 1938. Casou-se com Mario Mascarenhas e assim permaneceu no período de 1954-1959, com quem se apresentava cantando e tocando acordeom. Foi uma das principais personagens do "Teatro Revista" nas décadas de 1950 até 1960.

Mario Zan[6] (Mario Giovanni Zandomeneghi, 1920 - 2006), foi considerado como uns dos melhores acordeonistas do Brasil. Nasceu em Roncade, na região do Vêneto, província de Treviso, Itália. Na década de 1920, aos 4 anos de idade, imigrou para o Brasil com a família. Aos 13 anos, estreou como acordeonista profissional e, mesmo muito jovem, obteve grande destaque. Sua carreira conta com mais de mil composições gravadas, 300 discos de 78 rotações, 110 LPs e mais de 50 CDs. Compôs os hinos comemorativos dos 400 anos e 450 anos da cidade de São Paulo, assim como dobrados, marchas de carnaval e músicas juninas.

Prosseguindo, buscamos identificar elementos ligados ao que Panofsky denominou como "descrição iconográfica": identificação das formas e motivos (cores, formas, linhas, traçados) -, e de objetos naturais - humano, animais, plantas,

---

4 Dados biográficos de Mário Mascarenhas localizados em https://www.letras.com.br/mario-mascarenhas/biografia

5 Dados biográficos de Conchita Mascarenhas localizados emhttp://thetarnishedangels.blogspot.com/2009/06/do-grande-album-de-figurinhas-da.html

6 Dados biográficos de Mario Zan localizados em http://acordeonistaseprofessores.comunidades.net/biografia-de-mario-zan

etc.; objetos inanimados (ROYER, 2013, p. 2328/2329), capas das partituras de *Desde el Alma,* "Espalha Brasa" e do "Álbum Luiz Gonzaga".

Quadro 4. Descrição iconográfica da partitura *Desde el Alma*

FIGURA FEMININA: jovem adulta, branca, aparentemente loira, iluminada da direita para esquerda, foco no arranjo de cabeça, de plumas, e no rosto, ombro e braço direito
ROSTO: virado para a esquerda, olhos grandes e boca expressando um sorriso aberto; pescoço alongado.
POSTURA: sentada em um acordeom apenas com os glúteos apoiados no instrumento, corpo inclinado para frente, um dos braços esticados para atrás, coxas esticadas e bem torneadas, pernas em um ângulo de cerca de 45 graus, pés nas pontas.
CABELO: curto e loiro.
COR: foto de cor rosada com cores pouco saturadas (devido ao tempo) e fonte das letras em azul.
VESTIMENTA E ADEREÇOS: maiô tomara-que-caia, tipo espartilho, luxuoso, bordado com lantejoulas, sapatos de salto muito alto, adorno de cabeça com penas; roupa comumente vista em apresentações do Teatro de Revista.

Fonte: Elaborado pelos autores

Figura 2. Capa da partitura *Desde el Alma* figurando Conchita Mascarenhas.

Fonte: Série Partituras para Acordeon e Harmônio. Coleção Conservatório de Música. Acervo LABMUS EMAC/ UFG

Figura 3. Capa da partitura *Espalha Brasa*

Fonte: Série Partituras para Acordeon e Harmônio. Coleção Conservatório de Música. Acervo LABMUS EMAC/ UFG

Quadro 4. Descrição iconográfica da partitura *Espalha Brasa*

FIGURA FEMININA: (CONCHITA MASCARENHAS) jovem adulta, branca, loira, iluminada da esquerda para direita, posicionada à esquerda. Ocupa grande parte da capa.
ROSTO: (CONCHITA MASCARENHAS) virado para a esquerda, olhos grandes e boca expressando um sorriso aberto
POSTURA: (CONCHITA MASCARENHAS) posicionada atrás da figura masculina, encontra-se em pé com as mãos localizada para trás valorizando as vestes e o colo.
CABELO: (CONCHITA MASCARENHAS) aparentemente curto, sem nenhum penteado em específico.
COR: papel impresso em tons de verde (ainda com boa saturação) e letras em fonte azul.
VESTIMENTA E ADEREÇOS: (CONCHITA MASCARENHAS) vestido de gala, o dorso livre e um detalhe de laço feito de um tecido leve (organza? tule?) no lado esquerdo superior cobrindo parte do braço da modelo.
FIGURA MASCULINA: (MARIO MASCARENHAS) jovem adulto, branco, cabelo escuro, iluminado do lado esquerdo para o direito.
ROSTO: (MARIO MASCARENHAS) voltado para a esquerda, de barba feita, olhar voltado para a esquerda e lábios fechados esboçando um ar de serenidade.
POSTURA: (MARIO MASCARENHAS) encontra-se a frente, porém cobrindo a parte inferior da foto, aparentemente sentado e segurando o acordeom.
CABELO: (MARIO MASCARENHAS) curto e alinhado.
VESTIMENTA E ADEREÇOS: (MARIO MASCARENHAS) traje de gala com paletó preto, camisa branca e gravata borboleta.

Fonte: Elaborado pelos autores

Importante apontar que há dúvidas quanto à datação de algumas partituras. Aparentemente, dizem respeito à aquisição do direito de uso das músicas. É o caso de "Espalha Brasa". Composta por Zequinha de Abreu na década de 1920, traz a data de 1924. Mas, é evidente que a foto não foi feita e editada na mesma década da composição, tendo sido produzidas provavelmente durante as décadas de 1950/1960 - período condizente com a vida produtiva de Conchita Mascarenhas e de seu casamento com o Mario Mascarenhas bem como através de evidências visuais. A data de 1924 corresponde, provavelmente, ao período de aquisição do uso dos direitos da música pela "Editora Irmãos Vitale".

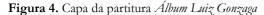



Figura 4. Capa da partitura *Álbum Luiz Gonzaga*

Fonte: Série Partituras para Acordeon e Harmônio. Coleção Conservatório de Música. Acervo LABMUS EMAC/ UFG

Quadro 5. Descrição de base iconográfica da partitura *Álbum Luiz Gonzaga*

FIGURA MASCULINA: (LUIZ GONZAGA) jovem adulto, negro, iluminada da direita para a esquerda. Situa-se na parte superior a esquerda da capa; (MARIO MASCARENHAS) jovem adulto, branco, cabelo escuro, iluminado do lado esquerdo para o direito. Colocado a direita na parte de baixo da capa.
ROSTO: (LUIZ GONZAGA) virado para a direita, olhos pequenos e boca expressando um grande sorriso; (MARIO MASCARENHAS) voltado para baixo/esquerda, de bigode, olhar voltado para baixo e lábios fechados esboçando um ar de sério. Sempre dos dois
POSTURA: (LUIZ GONZAGA) em pé, aparentemente tocando o acordeom, corpo voltado para a direita; (MARIO MASCARENHAS) em pé apoiando-se no acordeom com o braço esquerdo
COR: foto em preto e branco com letras parte em fonte amarela e parte em fonte preta.

VESTIMENTA E ADEREÇOS: (LUIZ GONZAGA**)** camisa branca e adereços típicos do cangaço com chapéu e o lenço no pescoço preso (aparentemente) por algum anel; (MARIO MASCARENHAS) traje de gala com paletó branco, camisa branca e gravata borboleta.

Fonte: Elaborado pelos autores

As fotos de Luiz Gonzaga e Mário Mascarenhas estão em preto e branco, uma coloração amarela faz a união das fotos e, pela maneira da montagem, foram tiradas separadamente e juntadas através da edição. O nome de Luiz Gonzaga é evidenciado, escrito em amarelo sobre um fundo preto, situado na parte superior da capa. Gonzaga veste roupas e chapéu típicos do Cangaço e segura seu acordeom como se estivesse se apresentando. Seu olhar e sorriso esboçam felicidade. Logo abaixo do nome de Luiz Gonzaga consta "seus maiores sucessos", chamando a atenção para as músicas do álbum, sem especificar quais sejam.
Na parte inferior consta a foto de Mário Mascarenhas, localizada à esquerda, sobre um fundo amarelo. Contrastando com a foto de Luiz Gonzaga, Mascarenhas usa roupas formais – um terno branco com gravata borboleta preta -, olhar sério, apoiado em seu acordeom. Ao lado de sua imagem está escrito, em preto, sobre o fundo amarelo: "maravilhosos arranjos para Acórdeon de Mario Mascarenhas". Seu nome se encontra com uma fonte menor em relação ao nome de Luiz Gonzaga.

No rumo da iconologia...

As fotos registradas nas capas são de estúdio fotográfico, algumas de corpo inteiro, mas, a maioria de meio torso. Os rostos não encaram a câmera, as faces se apresentam com expressões serenas e leve sorriso no rosto. Esse padrão coloca o rosto em primeiro plano sobre um fundo neutro. De maneira geral, as composições são equilibradas, "com leve aguçamento visual por conta do deslocamento do rosto ou corpo em oposição às informações textuais, conforme modelos de capas na época" (VARGAS; BRUCK, 2020, p.13 e 14).

> a presença do corpo é mediada pela fotografia impressa no suporte de cartolina que marca sua materialidade. Porém, mesmo virtualizado, ele está ali presente e é reconhecido pelo espectador fruidor. Por meio da foto impressa, o corpo se mostra e se demonstra em determinadas ações comunicativas. (VARGAS; BRUCK, 2020, p.13 e 14)

Os títulos aparecem em destaque, situados espacialmente na parte superior da capa, deslocando-se para o lado quando necessário. Os nomes são dos autores e adaptadores da canção, sem informações sobre a ficha técnica das fotografias. As mulheres, quando representadas nas capas, usam vestidos sociais de acordo com a moda dos anos 1950 (Figura 3), ou figurinos caracterizados por maiô tomara-que-

caia, tipo espartilho, luxuoso, bordado com lantejoulas, sandália de plataforma de salto muito alto, adorno de cabeça com penas - vestimenta própria das vedetes no Teatro de Revista e musicais de auditório da Rádio (Figura 2.)

Por outro lado, constatamos que, curiosamente para nós, não há relação entre capas e conteúdo estritamente musical, à despeito das indicações do gênero musical. Uma mesma foto, inclusive é usada para diferentes partituras musicais. Tal fato se abre para questionamentos referentes ao contexto que suscitou as escolhas editoriais relativas às capas. Na verdade, como diz Rosa (2020, p. 2012-2013), uma partitura impressa "contém bem mais que música", trata-se de um elo de uma cadeia mercadológica. Aspectos, para além dos estritamente ligados à linguagem musical fazem parte de seu universo, como propagandas de produtos como instrumentos musicais, livros, métodos, e "mesmo sapatos, chapéus, espartilhos e perucas". Cabe apontar que durante o século XIX e primeiras décadas do século XX existiu no Brasil um mercado importante de música impressa. Várias empresas aqui se estabeleceram e se encarregaram da impressão, publicação, importação e comercialização de música impressa. Esse mercado era provido com obras de origem nacional e estrangeira. Grande parte dessa produção destinava-se à "música doméstica". Nesse sentido, Ricardo Tacuchian (1994, p. 50) aponta que no Brasil esse tipo de prática musical ganhou robustez a partir do Primeiro Império. Por questões financeiras, D. Pedro I se viu foi compelido a reduzir drasticamente a música na corte, bem como se presencia a ascensão de comerciantes enriquecidos, uma "classe média" que passa a frequentar o teatro e principia fazer música em casa: saraus, reuniões literomusicais, bailes etc.

Na esteira das práticas musicais domésticas, surgem vários professores e, consequentemente, a publicação de métodos de música. O primeiro livro de partituras de caráter didático, a "Arte da Música para uso da mocidade brasileira", foi editado pela "Tipografia de Silva Porto e Cia", em 1823. No ano seguinte, 1824, Bonifácio Asioli lançou outro compêndio didático. Em 1829, Christian Müller, mestre consertador e afinador de piano promove a primeira publicação de música em série de que se há notícias no Brasil. Em 1834, foi fabricado o primeiro piano no Rio, instrumento de tal maneira popularizado nas residências brasileiras mais abastadas, que Mário de Andrade criou o termo "pianolatria" para se referir ao fenômeno (TACUCHIAN, 1994, p.50).

Além de versões facilitadas de árias de ópera e de obras canônicas do repertório ocidental, choros, maxixes, lundus-canção, tangos brasileiros, modinhas, marchas e valsas compunham o repertório. Tacuchian (1994, p. 50) nos informa

que sucessos do Teatro de Revista eram vendidos no dia seguinte, também em reduções para piano.

O Teatro de Revista tem seus primórdios no Brasil, em 1859, inspirado pela opereta francesa, com o espetáculo "As Surpresas do Sr. José da Piedade", de Justiniano de Figueiredo Novaes. Essa primeira fase tem seu auge com as revistas e burletas de Arthur Azevedo. Na década de 1920, Pascoal Segreto funda no Teatro São José, Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, a "Companhia Nacional de Revistas e Burletas". A companhia francesa Ba-ta-clan, que fez uma temporada no Brasil, trouxe às Revistas novas influências para o gênero: desnuda o corpo feminino e o despe das meias grossas. Manoel Pinto se instala no Teatro Recreio, em 1924, iniciando um período de grandes espetáculos. Transfere-se para o Teatro João Caetano, também na Praça Tiradentes, como "Companhia de Revistas Margarida Max". Em 1938, Walter Pinto, filho de Manoel Pinto, assume os negócios do pai, investe em grandes espetáculos formado por um elenco de artistas famosos, na ênfase às fantasias luxuosas, grandes coreografias e grandes cenários. A Revista passa a apelar fortemente para o escarnio, para o nu explícito, em detrimento da comicidade, um de seus alicerces, entrando, assim, em um período de decadência, praticamente desaparecendo na década de 1960 (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021).

É no âmbito do Teatro de Revista que surgem as vedetes – dançarinas, atrizes e cantoras que se sobressaiam durante as apresentações pela qualidade artística de suas performances, mas também escolhidas pelo corpo escultural, beleza e simpatia. Muitas fizeram grande sucesso na Revista, no cinema e em programas de auditório das rádios então surgentes, dentre elas: Virginia Lane (chamada por Getúlio Vargas como a "vedete do Brasil"), Berta Loran, Carmem Verônica, Consuelo Leandro, Dercy Gonçalves, Elizabeth Gasper, Elvira Pagã, Ilka Soares, Iris Bruzzi, Luz Del Fuego, Mara Rubia, Maria Pompeo, Salomé Parísio, Marli Marley, Nélia Paula, Renata Fronzi, Rose Rondele, Sonia Mamede, Wilza Carla (D'VINE, 2015).

Conforme D'Vine (2015), as vedetes adentravam ao palco, normalmente descendo uma grande escadaria, com figurinos em plumas e paetês, ao som de grandes orquestras. Havia um franco apelo à sensualidade, influência da "Companhia Francesa Ba-ta-clan" que aqui fez sucesso na década de 1920.

Figura 5. As vedetes Elvira Pagã, Anilza Leoni e Sonia Mamede.

Fonte: Foto Reprodução. Em https://universoretro.com.br/os-encantos-do-teatro-de-revista-brasileiro-dos-anos-1940-e-50/

Conchita Mascarenhas, que figura em várias capas de partituras da "Série Partituras para Acordeon e Harmônio" (Coleção Conservatório de Música. Acervo LABMUS EMAC/ UFG), foi considerada a vedete mais bonita do Teatro de Revista. Alta, loira, corpo escultural, além de vedete, era também cantora e se apresentava ao acordeon com seu marido o músico e compositor Mário Mascarenhas. Foi eleita em 1959 como uma das "Certinhas do Lalau" (Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo do jornalista, cronista e teatrólogo Sergio Porto – 1923/1968).

Durante a década de 1950, o acordeom foi popularizado nas zonas urbanas do Brasil com Mário Mascarenhas e, especialmente, Luiz Gonzaga, músico conhecido como "Rei do Baião". Nesse período, os métodos para acordeom escritos por Mário Mascarenhas eram amplamente procurados, bem como suas aulas do instrumento. Em 1954, realizou um concerto no "Teatro Municipal do Rio de Janeiro" reunindo cerca de mil músicos, dentre eles alunos e professores de acordeom.

Não é, pois, estranho que as capas de partituras para acordeom da série aqui em tela trouxessem, preferencialmente em suas capas, as fotos de Mario Mascarenhas e de Conchita Mascarenhas (esta por sua dupla função de vedete e acordeonista) e do acordeon. De outro lado, no dizer do radialista, jornalista, compositor e pesquisador Osmar Frazão, em postagem no site "Agência FM Noticiosa" (2014), Mário e Conchita Mascarenhas formavam um casal "muito simpático aos olhos de uma população ávida em aprender alguma arte que pudesse levar ao topo de progra-

mas famosos de auditório principalmente, os da Rádio Nacional" - par ideal para divulgar a ideia de uma rádio "similar a uma família comportada". Frazão prossegue informando que o investimento no acordeom foi amplamente divulgado em programas da Rádio Nacional divulgadas por Manoel Barcelos e Cesar de Alencar.

Figura 6. "Conchita Mascarenhas, Estrela Feérica do Palco e da Tela, na Intimidade"

Fonte: Matéria postada em Maio de 2010 no blog Elenco Brasileiro. Em https://thetarnishedangels.blogspot.com/2010/05/conchita-mascarenhas-estrela-feerica-do.html

Figura 7. O casal Mário e Conchita Mascarenhas

Fonte: Foto postada por Osmar Frazão divulgada no site "Agência FM Noticiosa" (https://agenciafm.blogspot.com/2014/12/mario-e-conchita-mascarenhas.html)

A radiofonia foi introduzida no Brasil em 1922, e, em 1923, foi instalada a primeira emissora, se mantendo experimental até início da década de 1930. Seu desenvolvimento foi lento até que se instaurou o processo de desenvolvimento técnico, a profissionalização dos quadros e a abertura comercial para a veiculação de propagandas. A chamada "época de ouro do rádio", de 1940 a 1950, tornou esse veículo de comunicação em fator de transformação da sociedade e sociabilidades ao se integrar ao cotidiano das pessoas. Foi a época do surgimento das grandes emissoras que mantinham vultosas estruturas artísticas e administrativas, irradiando seus programas para todo o país, cuja principal emissora foi a Rádio Nacional do Rio de Janeiro (CALEBRE, 2003).

A Nacional permaneceu como a emissora de maior penetração e audiência por todo o país. Pelos índices de popularidade e eficiência financeira atingidos, tornou-se, principalmente no período compreendido entre 1945 e 1955, uma espécie de modelo que foi seguido pelas demais rádio em todo o país (CALABRE, Lia, 2004, p. 32). Fundada em 1936, a Rádio Nacional foi transferida para o governo federal em 1941, muito embora não tenha necessitado de apoio oficial por 20 anos, vez que era emissora com a maior receita publicitária do país. Com essa arrecadação era possível pagar os salários de "9 diretores, 240 funcionários administrativos, 10 maestros, 124 músicos, 33 locutores, 55 radiadores, 39 radiatrizes, 52 cantores, 44 cantoras, 18 produtores de programas, 1 fotógrafo, 5 repórteres, 13 informantes, 24 redatores e 4 editores de jornais falados" (CABRAL, 2020). As transmissões musicais eram realizadas, na sua maioria, em programas ao vivo (como aliás as demais atividades da emissor a), de música erudita, tradicional e popular urbana, performada por grande orquestra. A Rádio Nacional possuía, dentre seus funcionários o maestro Radamés Gnatalli e cantoras como Marília Batista, Aracy de Almeida e Orlando Silva.

Considerações finais

Nossa tese é que uma indústria cultural nascente (o Teatro de Revista, o Rádio, especificamente) incrementou o mercado de partituras no Brasil no século XX, sobretudo até a década de 1960, definindo as escolhas editoriais quanto ao conteúdo e visual das capas de partituras da Série Partituras para Acordeon e Harmônio. Coleção Conservatório de Música. Acervo LABMUS EMAC/ UFG. Evidenciam músicos e práticas que fizeram sucesso e externam memórias que se articulam com o presente através do imaginário. Trata-se, conforme Vargas e Bruck (2020, p.2) de "construções simbólicas que circundam e definem o próprio pro-

duto: imagem, comportamento, estética, design, moda etc." e, de outro lado, integram a memória coletiva "como memórias-documentos que registram e apontam para um passado que não mais existe e que podem ser rearticuladas por demandas postas hoje".

Os personagens mais figurados nessas capas de partitura se inserem no que Edgard Morin (1981) denomina como "olimpianos", ou seja, um grupo de seres reais elevados à categoria de mitos, sobre os quais se voltam às atenções do público em geral. Para Morin, trata-se de

> um Olimpo de vedetes domina a cultura de massa, mas se comunica, pela cultura de massa, com a humanidade corrente. Os olimpianos, por meio de sua dupla natureza, divina e humana, efetuam a circulação permanente entre o mundo da projeção e o mundo da identificação (MORIN, 1981, p. 107)

Mario Mascarenhas e Conchita Mascarenhas, de certa maneira, se incluem nesse universo, o que explica o uso preferencial de suas fotos nas partituras em questão: rostos tornados famosos por meio de fotos em revistas, fotos em discos, filmes, programas de auditório, cartazes etc.; rostos que se tornaram ícones publicitários para a venda de artigos que levassem seu nome ou sua imagem. Se o casal contribuía para a construção imaginária de "família radiofônica ideal" - imagem que a Rádio Nacional procurava passar ao público -, a figura de Mario Mascarenhas funcionava também como certificação de bons arranjos para acordeom, instrumento tornado moda à época. Já Conchita Mascarenhas significava principalmente a idealização da beleza feminina encarnada, ou não, no papel de vedete, de musa, não obstante a qualidade de sua performance como cantora e acordeonista. Muitas vezes sua foto ocupa grande parte das capas, sempre situada atrás de Mario Mascarenhas. Essa disposição, aliada a ausência de seu nome, estimulou representações de uma relação passiva da mulher, objetivada como par romântico do músico, suporte estético e chamariz para a venda – "mulher-objeto" ou "coisificação da mulher", infelizmente ainda hoje presente nas mídias. Representações sobre o mundo que tanto se colocam no lugar deste mundo, lembrando Pesavento (2005), quanto levam homens e mulheres a conceber visões de realidade.

Referências

CABRAL, Sergio. A história da Rádio Nacional. *Musicosmos*. Localizado em https://musicosmos.com.br/a-historia-da-radio-nacional/ Acesso em 09/07/ 2021

CALABRE, Lia. A Era do Rádio – Memória e História. ANPUH – XXII Simpósio Nacional De História. *Anais*. João Pessoa, 2003.

CALEBRE, Lia. *A Era do Rádio.* 2 ed. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro. 2004.

A EDITORA. Parceria com a MPB desde 1923. Localizado em https://www.vitale.com.br/institucional/editora.asp Acesso em 09/07/2021

ALBINO, César; LIMA, Sonia R. Albano de. O percurso histórico da improvisação no ragtimee no choro. Localizado em: https://jornalggn.com.br/noticia/as-raizes-do-choro-e-do-ragtime/ Acesso em 20/09/2020.

BAIA, Silvano Fernandes. Partitura, fonograma e outros suportes: fontes para a historiografia da música popular. – *ANPUH* - São Paulo, julho 2011.

CASSARES, Norma Cianflone; MOI, Claudia. Como Fazer Conservação Preventiva em Arquivos e Bibliotecas. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2000.

COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo. *Arquivologia e Patrimônio Musical.* Salvador: EDUFBA, 2006.

D'VINE, Aurora. "Os encantos do Teatro de Revista brasileiro dos anos 1940 e 50". 2015, Localizado em (https://universoretro.com.br/os-encantos-do-teatro-de-revista-brasileiro-dos-anos-1940-e-50/

DODERER, Gerhard. Iconografia Musical: Organologia, Construtores e Prática Musical em Diálogo. Prefácio. In: DUARTE, Sônia; ROCHA, Luzia. *Iconografia Musical:* Organologia, Construtores e Prática Musical em Diálogo. Volume 3. Lisboa, 2017. p. 5 – 7

FRAZÃO, Osmar. Mario e Conchita Mascarenhas. Agência FM Noticiosa. Localizado em https://agenciafm.blogspot.com/2014/12/mario-e-conchita-mascarenhas.html) Acesso em 08/07/2021

GASPAR, Lúcia. Luiz Gonzaga. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 25/05/2020.

GORDILHO, Mario. Elenco Brasileiro: Conchita Mascarenhas. Disponível em: http://www.elencobrasileiro.com/2013/07/conchita-mascarenhas.html. Aceso em 25/08/2020

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM. Teatro de Revista – "O Bilontro", c2001. *Teatro de Revista*. Disponível em: https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/trevista.htm. Acesso em: 03/07/2020

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo – 1, neurose*. Rio de Janeiro: forense-Universitária, 1981.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991 / 2007.

PESAVENTO, Sandra J. *História e história cultural.* Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ROSA, Robervaldo Linhares. História e Gênero em Capas e Contracapas de Partituras para Piano. *Dossiê: História das Mulheres, Gênero e Interseccionalidades. REHR* | Dourados, MS | v. 14 | n. 28 | p. 209-231 | Jul. / Dez. 2020

ROYER, Marlene Ferreira. A Iconologia de Panofsky na Arte Contemporânea: uma leitura da obra de Henrique de Aragão. *IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem. I Encontro Internacional de Estudos da Imagem.* 07 a 10 de maio de 2013 – Londrina-PR

SILVA, L. P. C.; SILVA, L. V. B. P. Uma abordagem iconográfica musical da obra O Violeiro de Almeida Júnior. Revista Música Hodie. Goiânia, V.18 - n.2, 2018. Disponível em: https://revistas.ufg.br/musica/issue/view/2044 Acesso em: 25/02/2020.

SILVA, R. A. Catálogo dos Impressos Musicais do Acervo Balthasar de Freitas: Subsídios para o Estudo das Atividades Musicais em Goiás da Segunda Metade do Século XIX à Primeira Metade do Século XX. Dissertação (mestrado em Música) Goiânia. Universidade Federal de Goiás, 2019.

TACUCHIAN, Ricardo. Música Doméstica e Tecnologia. Revista Música, São Paulo, v.S, n. 1: 48, maio 1994.

TEATRO de Revista. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo614/teatro-de-revista>. Acesso em: 06 de Jul. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

VARGAS, Herom; BRUCK, Mozahir. Memória visual e representação do rock e da jovem guarda nas capas de discos (1959-1970). *In E- compós* (Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação). v. 23, jan–dez, 2020, Disponível em: www.e-compos.org.br Acesso em: 10/09/2020

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista*. In: *O Teatro Através da História.* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. vol. 2.

Cornélio Pires e a sua turma caipira: a iconografia musical dos discos do Selo Vermelho

Carlos da Veiga Feitoza,
Beatriz Magalhães-Castro
UnB

Em 1929, Cornélio Pires empreendeu a gravação dos primeiros discos de música caipira no país. Eles se tornaram conhecidos como o Selo Vermelho e continham músicas, causos, imitações de aves e animais e versos poéticos. Naquele momento a indústria fonográfica não fazia uso dos recursos gráficos de capa e encartes. No entanto, alguns jornais e periódicos da cidade de São Paulo divulgaram imagens de Cornélio Pires e de sua Turma Caipira, grupo formado por músicos que vieram a gravar os discos do Selo Vermelho. Nesse artigo faremos uma análise iconográfica e iconológica desse material, observando as fotos e caricaturas divulgadas na época e fazendo uma correlação das mesmas com os discos citados do Selo Vermelho. Nos basearemos nos pressupostos metodológicos de Erwin Panofsky em diálogo com Edson Leite, Louis Réau, entre outros.

Introdução

No ano de 1929 Cornélio Pires procurou a gravadora Columbia do Brasil, representada pela empresa norte-americana Byington & Company, para propor a gravação de discos de 78 rpm (rotações por minuto) sobre temáticas ligadas à cultura caipira. O processo elétrico de gravação de discos com fins comerciais no Brasil deu os seus primeiros passos em 1920 (MATOS e FERREIRA 2015, 44), mas desde então nenhuma música regional típica do interior de São Paulo e Minas Gerais havia sido gravada.

Cornélio, acompanhado de seu sobrinho que conhecia o idioma inglês, Ariovaldo Pires (que mais tarde se tornaria conhecido no rádio como Capitão Furtado), foi à gravadora Columbia e se reuniu com o engenheiro de gravação Wallace Downey e o diretor da empresa Albert Jackson Byington Jr. (NEPOMUCENO 1999, 110). Ousadamente propôs a gravação de uma série contendo músicas caipiras, causos, imitações de aves e animais e versos poéticos. Downey e Byinton Jr não só rejeitaram a proposta como tentaram demover Cornélio dessa ideia que consideraram insana. Haviam razões para isto: o público que Cornélio pretendia alcançar era de um poder aquisitivo mais baixo e os discos eram considerados objetos de luxo na época; além disso, o número de gramofones e vitrolas nas residências era muito pequeno, especialmente entre as famílias do interior que, presumia-se, seria o público mais interessado nessas gravações.

No entanto, Cornélio insistiu no projeto. Isso fez com o que o empresário aceitasse gravar e prensar os discos desde que fosse contratada uma tiragem mínima de mil discos, pagos à vista e em dinheiro naquele mesmo dia. Segundo consta, Cornélio saiu dali, conseguiu um empréstimo e acertou uma tiragem não de mil, mas de 5 mil unidades (VILELA 2015, 94,95). Porém, fez algumas exigências: que os discos fossem diferenciados dos demais produzidos pela gravadora. Seria uma série própria, partindo do número de série 20.000. Ao invés do convencional rótulo azul da Columbia, deveria ter a cor vermelha e letras escritas em dourado: série "Cornélio Pires". Além do mais, a comercialização desses discos somente poderia ser feita exclusivamente por ele (MACERANI 2012, 16). Dias depois, Cornélio voltou à Columbia para ampliar a tiragem para 5 mil unidades de cada disco gravado, inicialmente seis produções, perfazendo um total de 30 mil unidades. Novas gravações foram realizadas nos próximos meses. Esta série gravada por Cornélio Pires e sua Turma Caipira tornou-se conhecida como o Selo Vermelho:

> As primeiras gravações do selo vermelho de Cornélio Pires foram realizadas em maio de 1929. As produções duraram até novembro de 1930, num total de 53 discos de 78 rpm. Os discos receberam a numeração de 20.000 a 20.052. Em cada

> disco havia o registro de duas faixas, uma de cada lado, lados A e B, num total de 106 faixas. (FEITOZA 2021, 71)

O sucesso foi grande. Cornélio enchia seu carro de caixas de discos e percorria o interior e pontos da capital vendendo o material que saía em grande quantidade (L. M. CORRÊA 2017, 115) . Esse é o início da difusão da música caipira como produto cultural que foi se alargando nos anos posteriores e se tornando uma entidade cultural de significado e importância para o país.

Os primeiros discos gravados não possuíam capas e encartes. As primeiras artes gráficas, ainda experimentais, estavam sendo desenvolvidas nos Estados Unidos. Naquela altura, prevalecia a ideia de que o que se vendia no disco era apenas a própria música. Alex Steinweiss foi o primeiro a trabalhar uma capa com imagens para a Columbia Records, no ano de 1939-1940 (SÁNCHEZ 2015, 3). O aumento das vendas acabou tornando a representação visual um elemento indispensável, nas décadas posteriores.

Quando os discos do Selo Vermelho foram lançados, eles ainda eram embalados num envelope, com um corte redondo no centro que possibilitava ler o rótulo do disco contendo as informações da gravação. Isso torna impossível realizar um estudo iconográfico a partir das capas e encartes. No entanto, jornais e periódicos da época divulgaram fotografias e caricaturas de Cornélio Pires, sozinho ou acompanhado de sua Turma Caipira. Como era uma pessoa ligada aos órgãos de imprensa e autor de livros, o que produzia logo virava notícia.

Para ter acesso a este material visual, realizamos uma pesquisa na internet buscando artigos e textos sobre Cornélio Pires, especialmente no site da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional[1], que dispõe de um precioso arquivo de jornais e periódicos que circulavam na cidade de São Paulo no período focado nessa pesquisa, compreendendo os anos de 1910 a 1940 aproximadamente.

Por meio dessas fotos e caricaturas, é possível observar detalhes que nos ajudam a compreender a relação que Cornélio Pires desenvolveu com a cultura caipira, especialmente com a identidade do caipira, e que foi apresentada em forma de livros, apresentações culturais, filmes cinematográficos e, especialmente, no nosso caso, na produção dos primeiros discos de música caipira no país.

A iconografia musical de Cornélio Pires

A iconografia, segundo Edson Leite (2017, 55), "é o estudo das imagens artísticas, representações em pintura, escultura e outros ramos das artes visuais, em

1 https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/

sua relação com suas fontes e significados". Etimologicamente, deriva do grego "Eykon", imagem, e "grafia", descrição. Ela não somente estuda a origem e a elaboração das imagens, mas também as relações simbólicas e/ou alegóricas existentes.

Este autor se baseia em Erwin Panofsky que definiu a iconografia como "o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma" (PANOFSKY 2007, 47). Em 1955, Panofsky realizou uma revisão textual de sua primeira publicação datada de 1939, fazendo uma diferenciação entre a interpretação iconográfica e a interpretação iconológica. Para ele, a iconografia trata dos "assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias, em oposição ao campo dos temas primários", ou em oposição à forma (2007, 51). Assim, a iconografia é a "descrição e classificação das imagens" (2007, 53). Por outro lado, a iconologia é uma "iconografia interpretativa", ou "um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise" (2007, 54).

No entanto, outros autores viram o assunto sobre outras perspectivas, outros olhares. Louis Réau, por exemplo, inquiriu se a denominação iconologia não era mais adequada que iconografia quando se trata de estudo das imagens, uma vez que iconologia é algo mais que ciência das alegorias; para ele, tinha o significado de "ciência das imagens" (MOREIRA 2018, 02). "[...] Pois, o iconógrafo não se limita a descrever as obras. Sua ambição vai mais além e aspira classificá-las e interpretá-las" (2018 apud RÉAU, 2000, 13). Assim, Moreira chega à conclusão que mais do que um campo independente, a iconologia é um nível iconográfico (MOREIRA 2018, 2). São conceituações que, embora distintas, se tangenciam e se derivam, como num diálogo.

Com o correr dos anos e o desenvolvimento do estudo da iconografia como ciência, vimos sua aproximação natural de outras disciplinas. A musicologia é uma dessas áreas. Para Leite, "a iconografia musical relaciona a música e a imagem", sendo a narrativa que integra esses dois elementos (2017, 56).

Portanto, uma das principais funções da iconografia musical é auxiliar o historiador no conhecimento de realidades complexas de um determinado contexto que propiciou o nascimento de obras musicais. Observar o contexto e compreendê-lo é um princípio básico para a musicologia. Segundo Tomlinson,

> para entender as ações humanas individuais, precisamos interpretar o contexto cultural do qual elas surgem. E ao aplicá-lo à musicologia, eu revelo um princípio central da minha parte: que as obras musicais artísticas são as codificações ou reflexões inscritas das ações criativas humanas, deveriam ser compreendidas

 ISSN 2318-7026

> através de uma interpretação similar ao do contexto cultural. (TOMLINSON 1984, 351) (tradução nossa)[2]

As imagens contêm informações que estão atreladas à história da arte e à história do seu tempo e, uma vez decodificadas, se tornam importantes chaves para abrir a compreensão de uma determinada sociedade e seu contexto.

Com base nesses conceitos, faremos uma análise das fotografias e caricaturas de Cornélio Pires e sua Turma Caipira com o fim de ampliar a nosso entendimento sobre o contexto onde foram gravados os primeiros discos de música caipira no Brasil.

A Turma Caipira de Cornélio Pires

Em 1910, Cornélio Pires realizou dois empreendimentos que marcaram o início de sua carreira como produtor cultural: escreveu o seu primeiro livro, "Musa Caipira", com 39 poemas, em linguagem regional; realizou, no Mackenzie College, em São Paulo, uma mostra de cultura caipira, com a apresentação de causos, grupos de catira, cantadores de cururu, danças rituais, além da encenação de um ritual fúnebre caipira. Essa apresentação é tida como um marco inaugural de uma série de apresentações que Cornélio iria empreender por todo o interior paulista, alcançando posteriormente outras regiões brasileiras.

Nestas apresentações ele era acompanhado por algumas duplas de músicas regionais. Intercalava causos e anedotas catalogadas em suas pesquisas entre o povo do campo, contadas por ele mesmo, com músicas caipiras interpretadas por estas duplas, apresentando aos moradores da cidade ritmos regionais característicos da região caipira como o cururu, o cateretê, a moda de viola, entre outros.

Essa *troupe* de cantores e violeiros ficou conhecida como a Turma Caipira de Cornélio Pires. Foram esses músicos, entre alguns outros, que participaram nas gravações do Selo Vermelho. Entre as duplas estão Mariano e Caçula, Zico Dias e Sorocabinha, Antônio Godoy e sua mulher, Caipirada Barretense, Zé Messias e Parceiros e o próprio Cornélio Pires, que fez dupla ora com Arlindo Santana, ora com João Negrão (FEITOZA 2021, 74).

---

2 *"that in order to understand individual human actions we need to interpret the cultural context from which they arise. And in applying it to musicology, I reveal a central tenet of my own: that musical art works are the codifications or inscribed reflections of human creative actions, and hence should be understood through a similar interpretation of cultural context."*

 ISSN 2318-7026

Imagem 1: Cornélio Pires e a Turma Caipira. Cornélio, vestido de terno preto, está cercado pelos músicos Ferrinho, Sebastião Ortiz, Caçula e Arlindo Santana (em pé), e Mariano e Raul Torres.

5

Imagem 2: Outra fotografia da Turma Caipira de Cornélio Pires, em 1929.

Imagem 3: A dupla Mandi e Sorocabinha, que integraram a Turma de Cornélio em algumas apresentações.

Imagem 4: Ao perceber o sucesso obtido pelos discos de Cornélio Pires, a gravadora Victor, concorrente da Columbia, lança também a sua versão da Turma Caipira, tendo como líder o artista Mandi, que havia participado de apresentações com Cornélio.

Nas fotografias acima vemos que os músicos estão devidamente trajados, utilizando chapéus, lenços no pescoço, carregando violas e instrumentos de per-

cussão como representações simbólicas do caipira. A exceção é Cornélio Pires, que contrasta do grupo. Ele veste terno escuro, gravata e tem um cabelo bem aparado numa foto, e em outra utiliza um chapéu diferente dos demais. Seu chapéu é de um modelo típico dos utilizados na época pelos homens nas cidades, especialmente pelos da elite.

As fotografias nos propõem uma diferenciação entre o caipira – representado pelos músicos do grupo – e o homem da cidade, representado por Cornélio Pires. Por fotografias e charges da época, como veremos, os caipiras destas fotos nos parecem produzidos, ou diferenciados de muitas das representações que circulavam no período. Nestas fotos utilizam camisas bem cortadas, para dentro de calças ajustadas e com cintos, chapéus aparentemente de "feltro", couro ou uma matéria prima similar. Esta representação do caipira, da Turma de Cornélio Pires, diverge da que foi largamente divulgada e explorada através da figura do Jeca Tatu, de Monteiro Lobato (imagem 5), e dos personagens caipiras de Amácio Mazzaropi (imagem 6) que se tornaram conhecidos no cinema brasileiro, a partir do final da década de 1950 (SILVA 2007, 20). Esses, ao contrário, são representados por sertanejos abatidos, cabelos desgrenhados, vestindo roupas desajustadas, às vezes rasgadas, chapéus de palha com abas desgastadas, além de uma aparência geral de uma vestimenta muito usada e carcomida pelo tempo.

Quanto aos instrumentos da Turma de Cornélio, as violas das fotos nos parecem bastante rústicas, se comparadas às que são comercializadas nos dias atuais. Possuem um corpo menor e detalhes que caracterizam construções mais antigas, a partir de modelos das violas portuguesas: o cavalete de bigode (imagem 3), o cravelhal em madeira (imagem 2), e o braço que finaliza no corpo do instrumento (imagens 1, 2 e 3).

Muito embora as fotografias não nos permitam ter uma clareza nos detalhes, é possível perceber que na imagem 1 a viola que está nas mãos de Raul Torres possui 10 cordas, provavelmente dispostas em 5 pares, como as violas caipiras mais comuns encontradas no Centro-Oeste e Sudeste brasileiro. No entanto, a viola que está com o Mandi, na imagem 3, possui 12 cordas, não sabemos se dispostas em 2 pares ou, em 2 e 3 pares, como algumas que eram fabricadas em Queluz (atual Conselheiro Lafaiete, MG), no final do século XX e início do século XX (R. N. CORRÊA 2014, 33).

Observa-se ainda pelo menos dois instrumentos de percussão: a puíta, nas mãos do músico Ferrinho (imagem 1), e o pandeiro, nas mãos do primeiro músico em pé, à esquerda (imagem 2). Ambos instrumentos são típicos no cururu paulista.

Imagem 5: Ilustração de J.U. Campos, no Almanaque do Biotônico, 1935, p.4 [3]

Imagem 6: Mazzaropi no filme Jeca Tatu, lançado em 1959[4]

Esta atualização da imagem do caipira é o que Cornélio busca em seus livros e nas produções do Selo Vermelho. Muito embora o repertório musical dos

3 https://museudocafesantos.medium.com/parte-iii-série-café-e-folclore-caipira-monteiro-lobato-e-jeca-tatu-cfc4ddf7de3d

4 https://www.revistaprosaversoearte.com/content/uploads/2020/12/Mazzaropi-Imagem-do-filme-Jeca-Tatu-foto-PAM-Filmes-2-2.jpg?width=1200&enable=upscale

discos do Selo Vermelho, produzidos por Cornélio, seja eclético[5] e inclua música instrumental, marcha, serestas e músicas nordestinas, predominam a moda de viola e as músicas regionais caipiras, perfazendo um total de 58 de um total de 71 faixas musicais gravadas (FEITOZA 2021, 83). Se incluirmos as anedotas, imitações de aves e animais e versos poéticos, chegamos a um total de 106 faixas[6].

Mesmos nas faixas de música caipira as temáticas são diversas. Não tratam apenas de assuntos ligados à vida rural. As questões urbanas também estão presentes. É possível encontrar canções que fazem alusão ao transporte urbano Bonde Camarão[7] (apelido dado ao bonde de cor vermelhada que trafegava em São Paulo), sobre o Zepelim, o submarino. Algumas são carregadas de forte apelo político e social, como a Crise de 1929, a brusca queda das exportações do café, a Revolução de 1930, entre outros. E isso, de alguma forma, está retratado na figura de um caipira bem trajado, incorporado ao meio artístico musical, aliás, se sentindo muito bem à vontade.

No entanto, há um destaque a fazer. As imagens divulgadas de Cornélio Pires na imprensa, sugerem uma distinção entre a sua pessoa e a figura do caipira. Embora seja reconhecido por todos como um interiorano, um caipira, Cornélio está mais para um representante desse grupo entre a intelectualidade, os artistas e o público, do que para um legítimo caipira. As fotografias e caricaturas comunicam isso. Nas imagens anteriores a postura, as roupas e a posição de Cornélio no enquadramento da foto, o coloca de forma distinta e elevada, o centro das atenções. Isso vai se confirmar em outros registros visuais.

Como vemos aqui, é comum Cornélio aparecer trajando roupas finas e de bom corte, às vezes até vestindo fraque e sendo chamado de "grã-fino". E quando aparece entre os caipiras, suas posturas e roupas são diferenciadas.

A propaganda que divulga o seu livro "Patacoadas" no periódico *O Pirralho*, deixa isto claro (imagem 11). Vemos nesta caricatura um Cornélio elevado, grande, acima dos demais que o cercam. Estes, de menor estatura, estão olhando

---

5 Diferentemente do que muitos pensam, o Selo Vermelho traz muito mais que música caipira. Há uma diversidade rítmica e temática, conforme pode se observar no artigo "O 'selo vermelho' de Cornélio Pires: uma proposta de catalogação." (FEITOZA 2020).

6 Registramos que quatro faixas das 106 não foram localizadas na pesquisa de Feitoza (2021). Elas correspondem aos discos número 20.048 e 20.051, lançados em novembro de 1930.

7 Feitoza e Castro (2020) fazem uma análise desta canção em seu contexto no artigo "Os trancos do progresso: o olhar caipira sobre São Paulo na moda de viola Bonde Camarão".

fixamente para cima, para o contador de estórias. A imagem é de um escritor poderoso e superior aos demais personagens da caricatura, estes, secundários e padronizados. Somente Cornélio se distingue, é representado como uma figura diferente e superior.

Imagem 7: Foto de Cornélio em 1930

Fonte: https://www.thaismatarazzoescritora.com.br/2021/02/uma-cena-radiofonica-da-pauliceia.html

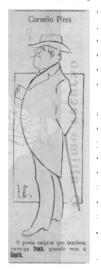
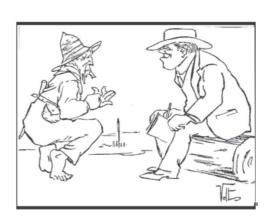
Imagens 8 e 9: Caricaturas de um Cornélio Pires "grã-fino" (esq.) e ouvindo as histórias de Joaquim Bentinho (dir.), por Voltolino. *O Pirralho*, São Paulo, 12/07/1913, p. 19.

Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital Brasileira.

Imagem 10: Foto histórica do livro "Musa Caipira", datada de 1910. Na foto, página 3 do livro, o folclorista aparece picando fumo com um canivete, montando seu cigarro de palha, enquanto ouve um caipira tocando sua viola.[8]

Imagem 11: Propaganda do lançamento do livro "Patacoadas", de Cornélio Pires, no periódico *O Pirralho*.

A imagem do produtor caipira, se adequa mais à dos empresários e políticos de São Paulo, como vemos na imagem abaixo (imagem 12), em que está rodeado por pessoas que o ouvem ao piano, nos estúdios da Columbia, dentre os quais se encontram autoridades e representantes da Byington & Cia. Ou então nas charges em que políticos leem o livro de Cornélio (imagem 13), ou seja, uma literatura que alcança as altas classes. Porém, nessa charge reputam o livro como literatura que distrai, que entretém a população, enquanto aumentam os impostos: "Podemos aumentar os impostos. O Cornélio de incumbe de distrair os contribuintes".

8 https://www.recantocaipira.com.br/duplas/cornelio_pires/cornelio_pires_100_anos_musa_caipira.html

Imagem 12: Cornélio tocando piano nos estúdios da Columbia, cercado por autoridades e representantes da Byington & Cia, a mesma empresa que negou a prensagem dos primeiros discos.

Imagem 13:: Capa de *O Saci*, de 30 de julho de 1926. Um grupo de políticos paulistas leem o livro e em risos comentam: “Podemos aumentar os impostos. O Cornélio se incumbe de distrair os contribuintes”.

Conclusão

Como Cornélio Pires era um jornalista, escritor e o fundador-diretor do periódico “O Saci”, usufruía de um bom relacionamento com os empresários e demais profissionais do ramo jornalístico da época, o que lhe abriu portas para divulgar seus empreendimentos culturais. Por esse motivo é possível encontrar em diferentes veículos da imprensa da época divulgações sobre Cornélio. Neste trabalho conseguimos reunir apenas uma parte das fotos e caricaturas deste escritor, veiculadas nos dias de sua intensa produção cultural. No entanto, através do material aqui reunido é possível fazer uma análise iconográfica (e porque não também iconológica) a partir da observação de algumas conexões existentes entre a imagens divulgadas nos jornais e periódicos e a produção dos discos do Selo Vermelho.

Primeiramente vemos que as imagens se alinham com a proposta de Cornélio em seus discos e também livros. É apresentado um caipira diferente das imagens e personagens comumente explorados em livros, propagandas, quadros, etc. Via de regra, o que se vê divulgada é a imagem de um ser indolente, preguiçoso, atrasado, um entrave ao progresso que as elites paulistanas aspiravam no princípio do século XX. Cornélio, ao contrário, nos apresenta um caipira integrado na sociedade, participante fundamental na construção do país. Além do mais, este caipira é possuidor de espírito crítico e se posiciona diante das transformações pelas quais passa São Paulo e o país. Para Cornélio, caipira não é sinônimo de atraso ou disfunção, mas uma forma diferente de compreender a realidade cercante e, a partir dela, participa ativamente e criticamente na vida social. As imagens revelam isso e, em diálogo com os discos do Selo Vermelho, essas propostas ficam ainda mais evidentes.

Um segundo aspecto que nos chama a atenção é que muito embora Cornélio seja um caipira de Tietê, reconhecido na sociedade paulista como tal, ele se coloca como um igual entre seus pares na cidade. Assume uma postura de representante do homem do campo, numa identidade que transita entre o personagem rural, claramente visto nos personagens de seus livros e apresentações, e o ativista cultural urbano. Como pesquisador êmico, como quem realiza sua pesquisa dentro do grupo, como participante dele, da perspectiva do sujeito, possui familiaridades com a linguagem, com os temas explorados, com os ritmos, danças, com a vida rural, com a cultura. No entanto, para levar essa riqueza de expressões culturais para a cidade, para os palcos e livros, seus personagens e músicas, precisa transpor um fosso social criado pelas circunstâncias da época. E as imagens de Cornélio, bem como as músicas do Selo Vermelho traduzem isso: um caipira para ser ouvido na São Paulo do início do século XX, precisa se fazer como um da cidade.

Referências

CORRÊA, Lays Matias Mazoti. "*O cosmopolitismo-caipira de Cornélio Pires: rebatidas de um intelectual genuinamente paulista".* Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 2017.

CORRÊA, Roberto Nunes. "*Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte".* Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2014.

FEITOZA, Carlos da Veiga. "*Música caipira, protestantismo e suas relações: de Cornélio Pires até as duplas pentecostai*s". Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2021.

FEITOZA, Carlos da Veiga. O "selo vermelho" de Cornélio Pires: uma proposta de catalogação. Em *Linguística, letra e artes e as novas perspectivas dos saberes científicos 2*, por Adaylson Wagner Sousa VASCONCELOS e Thamires Nayara Sousa VASCONCELOS, 143-159. Ponta Grossa: Atena Editora, 2020.

FEITOZA, Carlos da Veiga, e Beatriz Magalhães CASTRO. Os trancos do progresso: o olhar caipira sobre São Paulo na moda de viola Bonde Camarão. Em *Linguística, Letras e Artes e sua Atuação Multidisciplinar 2*, por Adaylson Wagner Sousa VASCONCELOS, 227-242. Ponta Grossa: Atena Editora, 2020.

LEITE, Edson. "Iconografia Musical: a tradição das imagens." Em *MusicArte, Campo dos Sentidos*, por Carmen S. G. ARANHA, Edson Roberto LEITE e Guilherme W. RODOLFO, 55-71. São Paulo: Museu da Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2017.

MACERANI, Pedro. A história da turma caipira. São Paulo: Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, 2012.

MATOS, Maria Izilda Santos, e Elton Bruno FERREIRA. "Entre causos e canções: Cornélio Pires e a cultura caipira." *Hist. Crit.* , 10 de setembro (2015).: 37-54.

MOREIRA, Altamir. "A iconografia em revisão." *Contemporânea*, v.1, n.1, e9 (2018): 01-08.

PANOFSKY, Erwin. *Significado das artes visuais.* São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2007.

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano: introducción general.* Madri: Del Serbal, 2000.

SÁNCHEZ, Alfonso Pérez. "Iconografia musical aplicada: las portadas de discos de Iberia de Isaac Albéniz como caso de estudio". *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, Trans 19 (2015): 1-28.

SILVA, Kleber Eliandro. *Mazzaropi, um caipira cangaceiro: encontro de culturas no cinema brasileiro.* Dissertação de Mestrado: Universidade Mackenzie, 2007.

TOMLINSON, Gary. "The web of culture: context for musicology." *19th Century Music*, abril (1984): 350-362.

VILELA, Ivan. 2015. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento.* São Paulo: EdUSP.

Iconicidade em música ubíqua

Brenda Freitas, Carlos Gómez,
Marcos Thadeu de Melo, Ivan Simurra, Damián Keller
Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical (NAP)

A relação de estabelecer uma aproximação evidente de significados e representatividade entre o recurso sonoro e o visual vem sendo suscitada há séculos, desde o mundo antigo. A partir de algumas discussões podemos perceber que tais evidências apontam uma perspectiva plausível de uni-las simbolicamente. No mundo moderno, as questões sobre a sua correspondência tendem a ser uma inquietude que resvala sobre o interesse de entender o simbolismo imagético do som, no tocante à aplicação do som ao encontro da imagem que, de forma mais aprofundada, os compositores concebem e interligam o som natural (*soundscape*) ao som gravado (*foley*). Nesse sentido, como se dá a aplicação do som e sua função em uma trilha sonora, e como criar uma abordagem para além do processo puramente artístico nas poéticas narrativas? Este trabalho apresenta uma discussão sobre a correspondência entre som e imagem, sua representatividade e significados simbólicos gerados por ambos, a fim de dialogar com a narrativa fílmica, apropriando-se de sons naturais (*soundscape*) como fonte primária que podem ser amplamente ressignificados por sons gravados (*foley*), a partir de recursos tecnológicos, na tentativa de gerar uma imersão sonora, por meio da criatividade do compositor. Desse modo, o som surge como recurso sonoro/imagético, e a imagem como recurso possível da representação do som, ambos apresentando correspondência entre si, possibilitando o reforço dialógico da narrativa, como também, passíveis de gerar imagens mentais no processo de assimilação pelo espectador. O som nesse panorama é gerado a partir de fontes primárias e/ou manipuladas com ferramentas específicas (*softwares*) para agregar valor à imagem e, de igual modo, esta apresenta-se como recurso criativo para nutrir e complementar o som, tendo como pressuposto a relação das experiências vivenciadas pelo indivíduo como pré-requisito para a formação da imagem sonora, a partir da sua construção sociocultural. Portanto, a relação som/imagem invoca amplas possibilidades e aplicações que podem ampliar suas dimensões para além do som, do visual, ou do estético. Nesse sentido, compreende-se que a sua valorização não reside apenas nas características intrínsecas ao que é puramente técnico ou estético, mas também nos atributos que constituem os seus signos imagéticos que ambas remetem ao público.

Introdução

Durante o último século houve uma expansão na utilização de elementos visuais no fazer musical, com diversas aplicações nas práticas artísticas. Os formatos imagéticos conformam um aspecto central de algumas práticas musicais (a música visual e o *live coding* são exemplos da modalidade visual como um complemento importante para a criação sonora - cf. Dannenberg 2005). Consequentemente, o fazer musical pode apoiar-se em perspectivas multimodais, com destaque para as relações entre a visão e a audição, fomentando o desenvolvimento da teoria e da prática criativa em música. Um exemplo importante desse olhar transversal em música é a iconografia. Através de encontros acadêmicos e publicações especializadas, a iconografia musical consolida-se como disciplina no começo da década de 1970.[1] As atividades atuais em iconografia englobam múltiplos centros de pesquisa, incluindo iniciativas em América Latina com forte contribuição da comunidade brasileira. O alvo principal é a utilização de atividades e objetos musicais na sua representação figurativa nas artes visuais. Outro alvo é o estudo da cultura musical, especialmente nos aspectos que não estão disponíveis nas partituras ou nas documentações escritas. A maior parte das propostas têm focado os registros visuais fixos das práticas instrumentais. Porém, as mídias audiovisuais e digitais também têm potencial para fornecer dados úteis.

Apesar das contribuições da iconografia na expansão do conhecimento musical, até onde sabemos, as iniciativas que aplicam conceitos e técnicas iconográficas para o campo da criação musical são escassas. Baldassarre (2008) estudou os compositores de música instrumental do início do século 20 que foram fortemente influenciados pelas artes visuais. Ele enfatiza a necessidade de estabelecer um entendimento mútuo entre música e artes visuais, para aumentar nossa compreensão dos processos culturais. Avançando nessa perspectiva, indicamos as aplicações potenciais dos recursos visuais nas práticas criativas fora do campo da música instrumental. Apesar de que a figura instrumental e a teoria musical baseada nos instrumentos não são centrais para o nosso objeto de estudo, acreditamos que uma perspectiva mais ampla do fazer musical pode abrir o caminho para aplicações da iconografia nas práticas criativas - especialmente se considerarmos a forte presença da tecnologia informacional no fazer musical do século 21.

Nossa proposta está alinhada com o movimento vinculado à música ubíqua (ubimus) e enfatiza o uso de recursos visuais e as estratégias multimodais para propósitos criativos (Keller et al. 2014). Sem excluir a notação, visamos produzir conhecimento musical além das práticas baseadas na notação tradicional e nas técnicas de

1 http://www.musiciconography.org/music-in-art/

performance instrumental. Esses elementos do domínio específico podem ser úteis em alguns campos da música ubíqua.[2] Porém, nossa abordagem aponta para uma perspectiva da teoria musical (enunciada por Keller e Lazzarini 2017) que abrange formatos eletroacústicos e instrumentais e técnicas de interação aplicáveis além do material sonoro. Resumindo, propomos um enfoque ubimus para a iconografia musical.[3]

Através do uso de recursos visuais para a expansão do conhecimento musical, o vínculo entre a iconografia musical e a música ubíqua envolve o design e a aplicação de construtos para interagir através dos sons, dos elementos visuais e dos movimentos. Baldassarre (2008) discute exemplos históricos do uso de recursos visuais na composição instrumental, incluindo artistas como A. Schoenberg, P. Klee e L. Russolo. Ele enfatiza a importância da utilização das ferramentas científicas da época para impulsionar a inovação musical, exemplificadas pelos estudos empíricos de Newton, Fourier e Helmholtz no campo da física.[2]

Quais construtos teórico-musicais (que não sejam apenas idiossincráticos e pessoais) podem ser aplicados às múltiplas práticas musicais atuais? Apesar das campanhas comerciais que proclamam avanços revolucionários, a maior parte da tecnologia para interação musical ainda reforça preconceitos baseados na prática musical europeia do século 19. Boa parte das propostas em interação musical visa a implementação de "instrumentos" em detrimento do desenvolvimento dos recursos criativos. Trabalha-se com "notas" em substituição aos eventos multimodais. Visa-se a "autoexpressão" ao invés do suporte a propriedades emergentes resultantes de comportamentos de agentes distribuídos. Impõe-se uma organização hierárquica e centralizada do espaço e do tempo através de conceitos como "a orquestra". Consequentemente, limita-se o fazer musical a gêneros musicais específicos atrelados ao piano, ao violão ou a pacotes de ferramentas que tentam emular os instrumentos acústicos (cf. discussão crítica em Keller, Messina, Oliveira 2020). Esse enfoque restritivo pode funcionar para alguns músicos-instrumentistas, mas falha quando o participante não tem treinamento musical, quando o local não foi planejado para uso artístico ou quando a interação é eventual ou casual. Essas situações são os alvos centrais da pesquisa ubimus.

---

2 Por exemplo, na interação musical de humanos com robôs baseada no uso da internet, ou na materialização de conceitos musicais abstratos para fins educacionais.

3 É interessante observar que paralelamente está em desenvolvimento o campo da arqueologia ubimus. Em particular, focando o resgate das tecnologias musicais do passado. Os elementos visuais podem ser explorados, envolvendo aplicações da iconografia musical nesse contexto.

Iconicidade

Um conceito promissor para o campo de ubimus dentro da iconografia, é a iconicidade. Há vários significados para esse termo, inclusive abrangendo algumas vertentes que não têm base em evidência empírica.[4] Nós adotamos um significado mais restrito para iconicidade, a partir da evidência existente. E salientamos a importância de manter a definição aberta para refinamentos e discussões com foco nos resultados experimentais recentes. De acordo com Perniss et. al. (2010), a iconicidade está presente nas línguas faladas e nas línguas de sinais, e tem um papel relevante na aquisição e no processamento cognitivo da linguagem. A iconicidade estabelece um vínculo entre as expressões linguísticas e as experiências humanas. Sua variabilidade entre os idiomas indica um equilíbrio delicado entre dois requisitos: 1. A necessidade de vincular a linguagem com a experiência real (ancorada em elementos do ambiente); e 2. A necessidade de um sistema de comunicação flexível (através de mapeamentos arbitrários entre os símbolos linguísticos e a experiência cotidiana). Esses dois fatores (a ancoragem e a arbitrariedade) fornecem um leque de estratégias que podem ser usadas para compartilhar conhecimentos.

Perniss e coautores (2010) sugerem que o processo de relacionar símbolos linguísticos a experiências humanas pode ser fundamentado nas perspectivas da cognição ecológica, enativa, incorporada ou corporizada[5] (Barsalou 2008; Hutchins 2010) e pelas abordagens funcionais da aquisição da linguagem (Bates e MacWhinney 1982). De acordo com a perspectiva cognitivo-ecológica, a compreensão da linguagem requer a reencenação ou a simulação mental das interações entre agentes e objetos situados no entorno material. A iconicidade pode contribuir nesse processo como um andaime ou construto que vincula símbolos linguísticos a experiências específicas. Desta feita, poderia funcionar como ponte entre a conceituação e a enunciação linguística (porém, veja-se Emmorey 2014 para uma abordagem alternativa). Em termos amplos, a iconicidade pode oferecer um caminho para o acesso a significados em modalidades diversas. Portanto, poderia ser aplicada nas escolhas estéticas durante a criação sonora baseada em recursos visuais ou verbalizações.

Recapitulando nossa discussão, podemos dizer que a iconicidade envolve o uso de recursos visuais para acessar significados em múltiplas modalidades. Os recursos podem incluir as verbalizações e os materiais sonoros, mas não precisam ficar limitados ao universo sonoro. Dois mecanismos subjacentes à iconicidade

4 Por exemplo, seu uso no campo da semiótica não demanda a comprovação empírica. Portanto, esse uso pode ser relevante nas elucubrações filosóficas mas tem pouca aplicação na prática musical e não pode ser replicado em contexto diversos.

5 Também chamada de perspectiva E4.

são a ancoragem e os mapeamentos linguísticos arbitrários. A ancoragem pertence a um conjunto de estratégias aplicáveis aos contextos cotidianos, com potencial para definir um princípio geral de design de interação musical (Keller et. al. 2010). Essas estratégias estão intimamente ligadas ao conceito de propriedade relacional[6] (Keller et. al. 2015). Portanto, preservando seus materiais e características específicas, a iconicidade torna-se um bom mecanismo de transferência de conhecimentos nas atividades de criação grupal.

Iconicidade e interação musical

A linguagem de sinais fornece um exemplo de aplicação da iconicidade na interação musical. Brown et al. (2016) fizeram um estudo preliminar com 10 músicos, adotando um conjunto de sinais manuais para indicar diversos tipos de acordes. Foi implementado um sistema de reconhecimento visual para identificar as posições dos dedos de ambas as mãos, definindo um conjunto de 14 tipos de acordes. Os experimentadores pediram a seis voluntários para reproduzir os símbolos dos acordes e aos quatro restantes para identificá-los. Todos os voluntários conseguiram fazer a atividade e a maioria deles apresentou um bom desempenho. Houve diferenças entre as avaliações fornecidas antes e depois de explicar o objetivo da proposta. Apesar dessas limitações, esse estudo dá uma indicação preliminar de que os ícones podem ser utilizados para compartilhar informações entre os participantes. Nesse caso, a adoção dos mapeamentos limitou o perfil dos voluntários a sujeitos treinados em harmonia funcional. Um outro exemplo que pode ter uma aplicação mais ampla é fornecido pela metáfora gráfica-procedimental (Keller et al. 2015). Descrevemos a seguir um estudo de caso que utiliza essa metáfora para dar suporte aos processos criativos em uma obra multimídia.

Estudo de caso: Tocaflor

Tocaflor é uma peça do compositor amazônico Marcos Thadeu Melo, apoiada na metáfora gráfica-procedimental como processo composicional. Foi pensada para dois instrumentos acústicos executados de forma síncrona com um recurso audiovisual (ou partitura dinâmica) com uma trilha eletroacústica em formato estéreo. A estreia aconteceu durante o Simpósio Internacional de Música na Amazônia, na cidade de Rio Branco (Melo e Keller 2013). Nessa versão da obra, participaram um clarinetista e um violinista que não tiveram contato prévio com os materiais musicais.

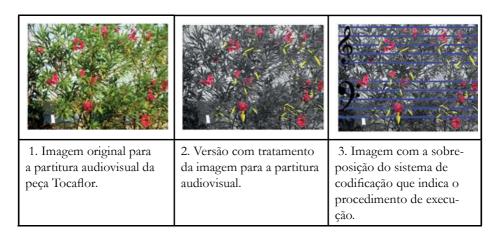
---

6 Previamente conhecida como *affordance*.

A trilha eletroacústica foi elaborada com amostras sonoras coletadas na região urbana de Rio Branco, no ambiente cotidiano da moradia do compositor. As amostras são, predominantemente, cantos de pássaros numa faixa de frequências mais alta do que a utilizada pelos instrumentos acústicos, funcionando como uma camada sonora independente dos materiais instrumentais.

As imagens foram colhidas no mesmo local que os sons e consistem em flores. O critério para a escolha das imagens inclui: padrões de linhas ou pontos com alto grau de contraste entre as cores que pudessem ser adaptados como sistemas de referência para algum parâmetro musical. A codificação das alturas é baseada na notação tradicional (5 linhas e 4 espaços) segundo a disposição vertical das flores sobre as linhas. Em contraste com o fundo cinza, as flores vermelhas indicam as alturas tocadas nesta versão pelo violino (mais agudas) e as cores amarelas pela clarineta (sons mais graves).[7] O eixo horizontal apresenta o fluxo do tempo através de um cursor temporal. As linhas mudam de cor, indicando quando cada evento deve ser executado pelos músicos. Como resultado temos uma partitura audiovisual de 5:20 minutos de duração, projetada para os músicos e para o público.

Exemplo 1. Tocaflor (versão SIMA 2013). https://youtu.be/s25R_4N7Gow

1. Imagem original para a partitura audiovisual da peça Tocaflor.	2. Versão com tratamento da imagem para a partitura audiovisual.	3. Imagem com a sobreposição do sistema de codificação que indica o procedimento de execução.

A iconicidade nas práticas musicais ubíquas

O caso discutido neste artigo aponta limitações e novas possibilidades para o uso da informação icónica no contexto das atividades musicais criativas.

7 Nesta versão, as escolhas de alturas centram-se na região média da clarineta. Porém, é possível pensar em mecanismos dinâmicos de referência que permitam uma maior flexibilidade no uso da informação icônica.

O exemplo musical confirma que os sistemas visuais icônicos, baseados em elementos visuais dinâmicos, podem ser usados na transferência de conhecimento musical. As formas multimodais de representação focam as relações espaciais entre elementos diversos, abrangendo cores, formas e outros parâmetros visuais que podem ser atrelados a parâmetros sonoros. Os mecanismos de suporte podem também incorporar informações temporais a partir de um sistema de referência compartilhado, ou podem ser tratados como eventos livres sem relações pré-determinadas entre si. Essas estratégias fornecem uma via de acesso aos conhecimentos implícitos no contexto das atividades musicais colaborativas.

De acordo com Koelsh (2011), enquanto que as informações musicais podem gerar significados extramusicais, o significado musical tende a emergir tanto de relações multimodais quanto de interações puramente sonoras. Portanto, o significado musical não constitui um conjunto de sinais arbitrários mas envolve processos semânticos que demandam mecanismos cognitivos de armazenamento, ativação e seleção de elementos visando a integração da informação semântica com os significados preexistentes. A iconicidade pode fornecer um mecanismo sólido para transferir informação entre modalidades. Consequentemente, ela pode ser incorporada como estratégia no âmbito das metáforas musicais ubíquas no apoio à criação grupal.

Agradecimentos

Os resultados relatados neste artigo formam parte de diversas linhas de pesquisa desenvolvidas no Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical (NAP) e abrangem pesquisadores e alunos vinculados à Universidade Federal do Acre, ao Instituto Federal do Acre, à Universidade Federal da Paraíba e à Universidade de São Paulo. A presente proposta recebeu apoio do Conselho para o Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) através de uma bolsa de produtividade em pesquisa para o último autor e de bolsas de iniciação tecnológica para a primeira autora e o terceiro autor.

Referências

Baldassarre, A. (2008). The musicalization of the visual arts: Considerations of 20th century music iconography research. *Musique, images, instruments: Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* **10**, 142-169.

Barsalou, L. W. (2008). Grounded Cognition. *Annual Review of Psychology* **59**(1), 617-645.

Bates, E. & MacWhinney, B. (1982). Functionalist approaches to grammar. In E.

Wanner and L. Gleitman (eds.), *Child Language: The State of the Art* (pp. 173–218). New York: Cambridge University Press.

Brown, D., Nash, C. & Mitchell, T. (2016). GestureChords: Transparency in gesturally controlled digital musical instruments through iconicity and conceptual metaphor. In *Proceedings of the 13th Sound and Music Computing Conference (SMC 2016)* (pp. 85-92). Hamburg, Germany: SMC.

Dannenberg, R. B. (2014). Human-computer music performance: A brief history and future prospects. *The Journal of the Acoustical Society of America* **135**(4), 2376-2376.

Emmorey, K. (2014). Iconicity as structure mapping. *Philosophical Transactions of the Royal Society B* 369: 20130301. (DOI: 10.1098/rstb.2013.0301). Acesso em 21/06/2021.

Hutchins, E. (2010). Cognitive ecology. *Topics in Cognitive Science* **2**(4), 705-715.

Keller, D., Barreiro, D. L., Queiroz, M. & Pimenta, M. S. (2010). Anchoring in ubiquitous musical activities. In *Proceedings of the International Computer Music Conference (ICMC 2010)* (pp. 319-326). Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library.

Keller, D. & Lazzarini, V. (2017). Theoretical approaches to musical creativity: The ubimus perspective. *Musica Theorica* **2**(1), 1-53.

Keller, D., Lazzarini, V. & Pimenta, M. S. (2014). *Ubiquitous Music*, Vol. XXVIII, Berlin and Heidelberg: Springer International Publishing.

Keller, D., Messina, M. & Oliveira, F. Z. N. (2020), Second-wave ubiquitous music: Collaboration, automation and knowledge transfer for creativity (editorial). *Journal of Digital Media & Interaction* **3**(5), 5-20.

Keller, D., Miletto, E. M. & Otero, N. (2015), Creative surrogates: Supporting decision-making in ubiquitous musical activities. *Proceedings of the 3rd International Conference on Computation, Communication, Aesthetics and X (xCoAx 2015)*. Glasgow, Scotland: xCoAx.

Koelsch, S. (2011). Towards a neural basis of processing musical semantics. *Physics of Life Reviews* **8**(2), 89-105.

Melo, M. T. S. & Keller, D. (2013). Tocaflor: Exploração da marcação procedimental-gráfica em uma obra mista. In Damián Keller e Maíra A. Scarpellini (eds.), *Anais do II Simpósio Internacional de Música na Amazônia (SIMA 2013).* Rio Branco, AC: EDUfac.

Perniss, P., Thompson, R. & Vigliocco, G. (2010). Iconicity as a General Property of Language: Evidence from Spoken and Signed Languages. *Frontiers in Psychology* **1**, 227.

Lettera Amorosa - a revolução maneirista: a ambientação visual de um concerto que versa sobre o universo estético do maneirismo artístico

Augusto Caymmi
Rafael Luís Garbuio
UFBA

O Maneirismo artístico tem como uma de suas bases estéticas o conceito do "labirinto de ideias" (CAYMMI, 2019). Movimento estético na fase final do Renascimento, com uma postura de criação de elementos pictóricos conceituais que se afastavam da busca pela reprodução perfeita da natureza, na atitude artística dos maneiristas, a reprodução da realidade se desdobra também em elementos conceituais propostos pelos artistas. Por outro lado, no século XXI a arte abstrata é uma resposta para a saturação da arte figurativa, portanto é plausível o uso da sua estética na criação de iconografia musical (CAYMMI, 2019).

Utilizados na ambientalização visual de uma série de concertos do Madrigal da UFBA realizada na temporada de 2018 cujo repertório formava-se de madrigais italianos do final do Renascimento considerados maneiristas, o cartaz de divulgação da apresentação "lettera amorosa" trazia uma composição visual conceitualmente semelhante a tal estética. Sua principal característica consistia em que à medida que o expectador aumentava a imagem com o recurso do zoom, as ideias se revelavam de uma maneira misteriosa e um tanto abstratas. Este escrito pretende fazer um paralelo entre os diversos significados que compõe o cartaz, com tal base da estética Maneirista. Assim é gerada uma interpretação conceitual do Maneirismo, inserida na contemporaneidade, ou seja, a aplicação de um conceito da época com uma poética atual. Com grande nível de abstração, o concerto *Lettera Amorosa* teve cartaz que sintetizava a "alegoria" do amor, composta por elementos gráficos aparentemente abstratos, mas que trazem significados relacionados ao tema (PANOFSKY, 2009, p. 51). Como o pintor maneirista Giuseppe Arcimboldo, que usa em suas pinturas frutas para compor uma figura humana, o cartaz se utilizou de formas abstratas que juntas geravam a imagem alegórica de um "coração", numa "figura prenhe de sentido" dando a pregnância do ícone do amor nos dias atuais (FREEDBERG, 1971, p. 17).

 ISSN 2318-7026

Introdução

Utilizado na ambientalização visual de uma série de concertos do Madrigal da UFBA realizada na Temporada de 2018 cujo repertório formava-se de Madrigais Italianos do final do Renascimento considerados Maneiristas, o cartaz de divulgação da apresentação "*Lettera Amorosa*" trazia uma composição visual conceitualmente próxima a tal estética. Sua principal característica consistia em que à medida que o expectador aproximava a imagem com os dedos (utilizando o recurso do zoom), as ideias se revelavam de uma maneira misteriosa e um tanto abstratas.

O Maneirismo foi um movimento estético que se estabeleceu na fase final do Renascimento, com uma postura de criação de elementos pictóricos conceituais que se afastavam da busca pela reprodução perfeita da natureza. Cada elemento da paisagem pictórica carregava consigo questões pertinentes a sua época. Existia um pensamento de criação na atitude artística dos maneiristas, quando a reprodução da realidade se desdobrava também em elementos conceituais propostos pelos artistas. No século XXI a arte abstrata é uma resposta para a problemática de saturação da arte figurativa, portanto é plausível o uso da sua estética (FERREIRA, 2019, p. 431). Assim, com um grande nível de abstração, o concerto *Lettera Amorosa* foi ambientalizado em um cartaz que sintetizava uma "alegoria" do amor, composto por diversos elementos gráficos aparentemente abstratos, mas que traziam significados relacionados ao tema (PANOFSKY, 2009, pg 51.). Como o pintor maneirista Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), que usa em suas pinturas frutas para compor uma figura humana, o cartaz se utilizou de formas abstratas que juntas geravam a imagem alegórica de um "coração", numa "figura prenhe de sentido" dando a pregnância do ícone do amor nos dias atuais (FREEDBERG, 1971, p. 17).

O concerto apresentado pelo madrigal da UFBA criou através da música uma ponte entre dois períodos distintos das artes, o Maneirismo (base estética do concerto) e as abstrações contemporâneas (lócus da poética do artista). Seu cartaz de divulgação tornou-se o elo físico entre as obras desses períodos distintos. Assim, é possível analisar com essa pesquisa, a aplicação de conceitos do passado (Maneirismo) na composição contemporânea do cartaz, que responde a questões pertinentes sobre conceitos visuais do presente, gerando assim uma obra atual com elementos conceituais da estética Maneirista. Neste caso, a música apresentada pelo grupo musical, cria um elo de ligação (materializado no cartaz) entre o movimento do passado e uma poética abstrata contemporânea. Essa ligação ocorre através do conceito de criação de imagem de Giuseppe Arcimboldo, que será exposto nesse escrito, e uma composição de poética abstrata do artista visual Augusto Caymmi,

 ISSN 2318-7026

nesse caso a serviço do cartaz, permitindo em seus diversos "mecanismos de criação" (FERREIRA, 2019, p. 430), infinitos pontos de partida para a composição visual abstrata.

O Maneirismo e sua estética nas artes visuais e na música

Não é o objetivo deste escrito fazer um aprofundamento histórico sobre este movimento estético, porém torna-se necessário para a presente pesquisa uma imersão no universo para estabelecer junto ao leitor, a compreensão do campo da pesquisa.

O Maneirismo foi um movimento que ocorreu entre os períodos do Renascimento e do Barroco, ele se distingue do Renascimento com uma postura de aprofundamento dos conceitos, como podemos ver no artigo do prof. Rafael Garbuio a seguir:

> A arte maneirista se distingue da anterior por colocar a técnica e o virtuosismo à frente do ideal renascentista de se retratar a natureza, o que gera uma produção de alto valor artístico e muitas confusões conceituais. O primeiro teórico a identificar o Maneirismo, e também nomeá-lo, foi o pintor e escritor Giorgio Vasari (1511-1574) ainda no século XVI. Vasari descreveu a arte de seu tempo como sendo repleta de leveza e sofisticação (SHEARMAN,1978, p.20). Porém, desde então, os conceitos que definem o Maneirismo despertam muitas discussões e debates que vão desde questões de classificação das obras até se o estilo existe ou não."(GARBUIO, 2017, p. 2)

Nas Artes Visuais, sobretudo através da linguagem da pintura, se percebe que a mente dos artistas maneiristas não estavam mais preocupadas com a perfeição que as pinceladas do Renascimento propunham nos jogos de luz e sombra. Cada artista buscava sua originalidade e sua poética estava a serviço de conceitos pessoais. O pintor Giuseppe Arcimboldo, por exemplo, construía suas composições de retratos humanos com frutas ou animais. Cada fruta ou cada animal era uma parte isolada que juntos formavam a figura humana, como podemos ver na figura 1 e 2. Na figura 1 "O Almirante" Giuseppe Arcimboldo compõe um retrato humano formado por animais marinhos. Ainda que a técnica aplicada em cada concha e em cada peixe traga consigo as relações de luz e sombra e as tradicionais pinceladas esfumaçadas renascentistas, a formação do retrato (tema principal da composição) é completamente inusitada e particular a mente desse pintor.

 ISSN 2318-7026

Na figura 2 temos mais um exemplo de retrato, porem desta vez ao invés de se apropriar de elementos marinhos como partes para a composição, o pintor usa frutas e legumes.

Figura 1. Giuseppe Arcimboldo. *O Almirante* (s.d.), óleo sobre tela.

Fonte: http://www.odisea2008.com/2010/06/giuseppe-arcimboldo.html.

Figura 2. Giuseppe Arcimboldo.*Verão* (1563), óleo sobre tela. Série "As quatro estações"

Fonte: http://www.odisea2008.com/2010/06/giuseppe-arcimboldo.html

Na Mùsica, em especial nos madrigais italianos tardios, o maneirismo traz uma escrita complexa, com o uso de cromatismos, dissonâncias e uma genuína ligação entre música e texto. No caso destes madrigais, os cromatismos exigiam dos intérpretes uma performance com um refinamento técnico apropriado e por sua vez uma técnica musical de grande dificuldade para época. Em reflexo a essa nova qualidade de música, o espectador que consumia a arte, também sensibilizava os ouvidos para digeri-las. Assim é também uma característica da estética maneirista, ser uma arte intelectualizada, produzindo um efeito elitista e exclusivo. Sob o ponto de vista do texto literário, os madrigais italianos maneiristas traziam consigo diálogos entre os personagens, indicando sofisticação na letra. No Madrigal *Da le belle contra d'Oriente* o compositor Cipriano da Rore (1515-1565) , traz em seu poema, elementos textuais que são dúbios e capazes de assumir diferentes interpretações. Nesse caso a arte conduz o expectador a um "labirinto de ideias" (GARBUIO, 2020, p.7) que seria uma obra capaz de levar a mente da pessoa a diferentes caminhos. Fazendo um paralelo com a poética abstrata do autor do cartaz da apresentação *Lettera Amorosa,* é possível identificar uma semelhança entre o "labirinto de ideias" e o potencial de possibilidades de interpretação, que as abstrações permitem ao consumidor das artes visuais. Um elemento gráfico pode significar algo para o artista que não é exposto ao espectador e vice-versa. Seu significado serve apenas para fazer girar as engrenagens do seu "mecanismo de criação". Ainda na música, temos o exemplo do compositor Carlo Gesualdo (1566-1613), que traz uma característica em sua obra de relacionar música e texto, através de relações harmônicas provenientes da textura da polifonia e das resultantes triádicas. Assim, ele estabelece um ferramental de correspondência entre música e poesia literária. Continuando a fazer paralelos entre conceitos maneiristas e a composição do cartaz, podemos ver o que seria equivalente ao mecanismo de criação para arte abstrata, com a criação desse ferramental de Gesualdo. A música que era abstrata, passa a ganhar um sentido figurativo a partir do momento que o compositor aplica essa ferramenta de correspondência entre letra e música. Ao contrario disso, a composição do cartaz rompe com a arte figurativa, tornando seu resultado uma obra abstrata. É possível ver a música, que sempre foi a mais abstrata das artes se tornar figurativa. Também é possível constatar a abstração da arte figurativa nas artes visuais. Seria essa, uma conexão de conceitos, estabelecidas pelos seus extremos opostos.

Uma característica muito presente nos artistas maneiristas, é a autoconsciência que os artistas tinham no que diz respeito a criação de uma poética própria.

Eles tinham a clara ideia de que cada individuo, tem sua importância no desenvolvimento da estética nas artes. Isso traz ao movimento uma pluralidade, pois se os seus atores reconhecem a sua importância no desenvolvimento da estética nas artes, eles se permitem ter uma maior liberdade em suas composições, para que sua participação seja genuína. Valoriza-se aqui, uma contribuição individual com as particularidades de cada individuo criativo, para o desenvolvimento estético das artes. Arnold Hauser em seu livro "Maneirismo – a crise da renascença e o surgimento da arte moderna" de 1976, traz a ideia do observador de si mesmo com a frase, "a arte só existe na consciência de si mesma" (1976, p.93). Neste texto, ele chama a atenção para essa característica de autoconsciência dos maneiristas. Para Hauser, os artistas eram ante naturalistas, pois eles eram menos conduzidos a suas criações pela natureza, do que pela sua própria obra de arte, (HAUSER, 1976, p.33) assim é esperado nas obras maneiristas uma maior atitude de criação, do que de reprodução da natureza. Ainda para este autor, o Maneirismo foi uma das origens da arte moderna, como sugere o título do seu livro: "Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna." Sendo filhas da arte moderna, as abstrações contemporâneas se ligam diretamente a mesma árvore genealógica do Maneirismo. Esse seria mais um elo de ligação conceitual que o cartaz faz com o espetáculo *Lettera Amorosa.*

A crise da arte figurativa e as abstrações como resposta

O professor Wassily Kandinsky, escreve em seu livro:

> Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos. Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer. Tentar revificar os princípios artísticos de séculos passados só pode levar à produção de obras natimortas. Assim como é impossível fazer reviver em nós o espirito e as maneiras de sentir dos antigos gregos, também os esforços tentados para aplicar seus princípios – por exemplo, no domínio da plástica – só levarão a criação de formas semelhantes às formas gregas. A obra assim produzida será sem alma para sempre. Essa imitação assemelha-se à dos macacos. Aparentemente os movimentos do macaco são os mesmos que o do homem: o macaco senta, segura um livro e o folheia com ar grave. Mas essa mímica é desprovida de qualquer significação. (KANDINSKY, 2000, p 27).

O tempo que o professor se referia quando escreveu seu texto, era o de total rompimento com a tradicional pintura figurativa. Ele não estava propondo

 ISSN 2318-7026

apenas uma paisagem pictórica com suas abstrações, Kandinsky apontava para o futuro das artes visuais. O ser humano nunca esteve tão pronto para consumir a exuberância de cores e formas sem atribui-las a um significado literal, como nos dias de hoje. Além de estarem com o intelecto preparado para consumir uma poética abstrata, os seres do planeta terra não se surpreendem mais com os antigos esquemas de perspectiva de dois ou três pontos de fuga, que um dia foi o ponto alto do Renascimento (FERREIRA, 2019, p. 430). A relação dos indivíduos com a imagem está cada vez mais banal, com o advento dos telefones e seus diversos aplicativos. Tirar uma fotografia de uma paisagem ou um retrato humano, nunca foi tão fácil e com tanta qualidade como em 2021. Dificilmente se ver em projetos arquitetônicos contemporâneos, pinturas a óleo com naturezas mortas. É muito mais atual perceber nas bienais de artes, obras com grandes níveis de abstrações e resultados cada vez mais abstratos.

Além de banalizar a arte figurativa, os aparelhos de telefones cria uma nova maneira das pessoas consumirem a arte, sobretudo o cartaz que compõe essa pesquisa. A maioria das divulgações no século XXI se da por vias digitais. Acostumados com pequenas telas, o publico desenvolveu um modo de consumir a imagem de uma maneira bem peculiar, que se dá através do recurso do zoom. É muito comum o publico aplicar o zoom para ver detalhes de texto e de imagem. Assim, a conceitualização visual do concerto *Lettera Amorosa* foi pensada de maneira que a medida que o publico aproximava o cartaz, a composição se revelava de uma maneira misteriosa e não muito precisa, por conta da poética abstrata, se assemelhando a uma das bases do movimento maneirista, que o professor Rafael Garbuio chama de "labirinto de ideias" (GARBUIO, 2020, p.7). Como oportunidade única de revelar os significados da composição do cartaz, esse escrito traz logo adiante o pensamento gráfico dissecado.

Analizando o cartaz e "As Quatro Estaçoes" de Arcimboldo

Na figura 3, é possível ver o resultado da ambientação visual do concerto através do cartaz de divulgação. Aqui veremos a obra na integra, com informações de data, local, horário, regência e etc. Veremos primeiramente o resultado do cartaz como foi divulgado e em seguida analisaremos as partes da composição. É possível ver a primeira relação da composição visual com o concerto. Seria uma associação mais óbvia, que se dá a partir do uso do ícone do amor (um coração estilizado) com o título do concerto, *Lettera Amorosa*. Porem para um olhar mais atento, essa alegoria do amor representada na obra é composta por algumas partes que é percebida na medida em que o espectador aplica o recurso zoom na imagem.

Porem, essas partes não se mostram de uma maneira obvia, é preciso o interesse e a disposição para consumir os significados, que se apresentam por sua vez de uma maneira abstrata e misteriosa. Nesse ponto, a infogravura em questão se apresenta como um "labirinto de ideias" para o espectador. Na figura 4 a seguir, veremos a composição do cartaz sem as informações literais da apresentação.

Figura 3. Cartaz de divulgação da apresentação "*Lettera Amorosa*". Augusto Caymmi-Infogravura- 2018.

Fonte: Acervo pessoal do artista.

Figura 4: A alegoria do "coração".

Fonte: Acervo pessoal do artista.

Isolando a composição visual, é possível perceber na figura 4 a complexidade deste "coração". Vemos uma imagem que basicamente se divide em dois elementos complementares. A esquerda temos um elemento convexo vermelho que representa o sexo feminino. A direita temos um elemento côncavo representando o sexo masculino. Juntos eles formam o ícone do amor, representando a geração da vida humana, trazida sob o aspecto gráfico, por um terceiro elemento da obra que não é nem o feminino, nem o masculino. Tal elemento é um traço curvo e livre que sintetiza o ícone. Veremos na figura 5, o elemento feminino em isolado para analisar seu significado na obra.

Figura 5: O elemento feminino.

Fonte: Acervo pessoal do artista.

Não é uma coincidência o feminino ser representado por uma forma convexa que se assemelha ao óvulo da mulher. Como na biologia, o óvulo carrega consigo informações genéticas e isso está representado na infogravura por formas marrons orgânicas, inseridas no interior do elipse. Essas formas são encontradas no material "genético" da poética do artista e também no elemento masculino mostrado em isolado na figura 6 a seguir:

Figura 6: O masculino.

Fonte: Acervo pessoal do artista.

Também não é uma coincidência, o masculino ser representado na obra por uma forma côncava que se assemelha ao espermatozoide, trazendo em sua cor marrom, o mesmo material genético encontrado na representação do feminino. Porem dessa vez ele vem externo ao elemento, enquanto que no feminino estava no lado de dentro da forma. Aqui a composição visual revela nessa espécie de "labirinto de ideias", que os opostos se atraem pela sua diferença. Formando uma relação entre o côncavo e o convexo de complementariedade. Essas partes em conjunto, formam através do terceiro elemento mostrado na figura 7 a seguir, o ícone do amor, celebrando assim a vida e a fertilidade.

Figura 7: O desfecho da composição.

Fonte: Acervo pessoal do artista.

 ISSN 2318-7026

O terceiro elemento funciona como "a cereja do bolo" no cartaz. É um traço livre que promove a concatenação das formas e deixa claro o sentido mais óbvio do cartaz que seria o ícone do amor.

Diante do que nos mostra as figuras 5, 6 e 7, é possível perceber que o significado mais óbvio da infogravura (no caso o "coração") em questão, é composto por partes que trazem consigo um significado próprio. Esse conceito de formação de imagem se assemelha ao conceito de criação do artista maneirista Giuseppe Arcimboldo, que traz em sua serie as quatro estações, mostradas a seguir na figura 8, retratos humanos formado por motivos fitomorficos, vegetais, frutos, etc.

Figura 8: Serie "As quatro estações" de Giuseppe Arcimboldo, apresentada na seguinte ordem: "Primavera", "Verão", "Outono" e "Inverno", da esquerda para direita.

Fonte: http://www.odisea2008.com/2010/06/giuseppe-arcimboldo.html

Nas quatro pinturas, o artista propõe retratos humanos que são compostos por pequenas partes, relacionadas a cada estação do ano. Na primeira pintura da esquerda para direita, temos "A Primavera" que por sua vez, é composta por flores, cores saturadas e a expressão retratada é a de um sujeito sorridente e feliz. Na pintura seguinte, ainda da esquerda para a direita, temos o que seria a expressão do Verão, composta por frutas, vegetais, e emoções ainda felizes. Na terceira obra, o outono tem uma face triste que parece temer o inverno. É composto por folhas secas, fungos e alguns frutos. Por fim o inverno, que é um homem rígido, sofrido e formado por galhos secos.

Conclusão

Diante da semelhança entre os conceitos de formação de imagem do pintor maneirista Arcimboldo e da infogravura de Augusto Caymmi exposta nessa

pesquisa, é possível perceber a aplicação de um conceito de geração de imagem maneirista, na composição visual do cartaz contemporâneo. Assim, é estabelecido um elo entre o Maneirismo e as abstrações contemporâneas. O cartaz, portanto, responde através das abstrações e suas infinitas possibilidades, a uma provocação oriunda da particularidade de Arcimboldo. Feita essa ponte, a ambientação visual do concerto *Lettera Amorosa* se torna plausível, reconhecendo a importância de si mesmo para o seu tempo. Tonando-se o que Arnold Hauser chama de uma arte que tem "consciência de si mesma".

Referências

FERREIRA, Augusto Caymmi. "O JOGO DO CRIADOR": a transformação da música em Artes Visuais através da gravura. Anais do 5ºCongresso Brasileiro de Iconografia Musical. Salvador: RIdIM-Brasil; PPGMUS-UFBA, 2019. p. 429-456.

FREEDBERG, Sydney Joseph. Parmigianino – his works in panting. Greenwold Press, 1971.

GARBUIO, Rafael Luís. O maneirismo musical: um estudo sobre a aproximação entre a estética do Maneirismo e o madrigal italiano tardio. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas – 2017.

GARBUIO, Rafael Luís. O madrigal Da le belle contrade d´oriente– a escrita do compositor Cipriano da Rore como marco inicial da Música do Maneirismo. XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Manaus – 2020.

HAUSER, Arnold. Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna. Tradução de Magda França. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

KANDINSKI, Wassily. Do espiritual na arte e na pintura em particular. São Paulo. Martins Fontes. 2000.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva. 2009.

SHEARMAN, John. O Maneirismo. São Paulo: Cultrix,1978.

ISSN 2318-7026

A linguagem técnicas como iconografia da engenharia de áudio: uma abordagem sobre o valor estético sonoro agregado no *input list, mapa de palco* e *rider técnico*

Ralmon Sousa Pereira
UFCG

As informações contidas no *input list, mapa de palco e rider técnico* são de fundamental importância para auxiliar nas tomadas de decisões do engenheiro de áudio, de modo que, à instrumentação e os equipamentos, assim como, a dimensão espacial dos performers no palco, apresentados como linguagem técnica, trazem consigo elementos importantes e que configuram-se nas características performáticas do grupo, como também, apresentam indícios de como é/ou pode ser trabalhado a sonoridade do mesmo. Portanto, estas informações técnicas podem trazer subsídios necessários para a utilização de ferramentas e suas aplicações de forma assertiva. Nessa perspectiva, podemos conjecturar que o *input list, mapa de palco e rider técnico* representam recursos visuais e descritivos, passíveis de interpretação imagética do som, contribuído para o processo de captação e mixagem? Este trabalho apresenta uma discussão sobre uma perspectiva inovadora do ponto de vista conceitual que reverbera a partir das informações técnicas, utilizando-as como subsídios que traduzem as características performáticas de um grupo musical, que ao apropriar-se desse manual visual-descritivo, o engenheiro de áudio passa a ter uma visão geral de como é a sonoridade da performance do grupo e, a partir dessas informações descritas, ele passa compreende a proposta sonora, auxiliando nos processos e aplicações que devem ser utilizados para amplificar esse modelo descritivo, característico da estética sonora que será executada e mixado no show ao vivo - *Front Of House - FOH.* Para tanto, o objeto deste estudo laboratorial foi o grupo *Flauta de blocos da Universidade Federal do Pernambuco - UFPE,* que realizou uma performance musical no *Festival Internacional de Música de Campina Grande/Paraíba/Brasil,* resultando em processo sonoro conceitual a partir das diretrizes apresentadas no *input list, mapa de palco e rider técnico.* Portanto, conclui-se que tais informações técnicas trazem consigo características intrínsecas de como o grupo se comporta no momento da performance no palco, principalmente, no tocante a sua estética sonora impressa como linguagem técnica que pode ser decodificada por meio das descrições formuladas a partir de imagens e textos descritivos.

 ISSN 2318-7026

1. Introdução

As primeiras informações que um engenheiro de áudio deve ter em mãos são: formação instrumental do grupo musical, disposição dos músicos no palco, e quais os equipamentos serão utilizados no show. Para isso, é necessário ter todas estas informações pertinentes ao grupo em forma de linguagem técnica, ou seja: *input list,*[1] *mapa de palco*[2] *e rider* técnico.[3]

Nesse sentido, a linguagem técnica pode ser passível de interpretação sobre os aspectos performativos evidenciando uma estética sonora do grupo. Desse modo, as informações contidas na linguagem técnica são necessárias para auxiliar o engenheiro no processo de escolha e posicionamento de microfones, assim como na mixagem *Front Of House,*[4] de forma assertiva? Este trabalho discute sobre a importância da linguagem técnica, por exemplo: imagens, textos descritivos, adereços ou outros elementos descritivos, como norte para auxiliar o engenheiro na escolha e uso de equipamentos no processo de captação de áudio e mixagem ao vivo.

Para tanto, lançou-se mão da performance do grupo *Flauta de blocos da Universidade Federal do Pernambuco - UFPE,* como pesquisa laboratorial, a partir da sua apresentação performática no *Festival Internacional de Música de Campina Grande,*[5] o qual resultou em uma mixagem *Front Of House - FOH* esboçada de forma conceitual, com base na linguagem técnica como ponto de partida e caminhos de decisões assertivas durante o processo de captação e mixagem. Por fim, conclui-se que tais elementos presentes na linguagem técnica imprimem aspetos relevantes sobre estética sonora por meio da decodificação de imagens e elementos descritivos na performance.

2. Representação e representatividade da linguagem técnica

A estética sonora e a performance musical podem ser utilizados como recursos representativos de um grupo musical, por vezes, podendo influenciar nas tomadas de decisões do engenheiro no processo de captação e mixagem de um show musical, circunscrevendo diretrizes para estabelecer uma coerência estética

1 I/O dos canais de cada instrumento, microfones e seus acessórios.

2 Imagens que descrevem a organização dos músicos no palco e trazendo consigo sugestões de equipamentos específicos para os instrumentos.

3 Apresenta especificações mais detalhadas sobre os equipamentos como marca, por exemplo.

4 Este termo diz respeito à mixagem do som que vem do palco da apresentação musical, isto é: o som que está sendo projetado para o público.

5 FIMUS - Festival Internacional de Música de Campina Grande, que apresenta uma diversidade de repertórios, que vai da música erudita ao popular.

sonora e performativa com as características do grupo musical sob três elementos imagéticos e descritivos presentes na linguagem técnica, tais como: (1) i*nput list,* que apresenta informações descritivas sobre a instrumentação e os canais utilizados, (2) *mapa de palco,* ressalta o posicionamento dos instrumentos no palco, (3) *rider* técnico, engloba as informações contidas no *input list e mapa de palco,* aprofunda-se mais nas especificações de equipamentos e procedimentos (ROSA, 2021).

Assim como a partitura é uma representação da escrita musical (SYBINE, 2015), a linguagem técnica é uma representação da engenharia de áudio, com seus elementos descritivos (imagens e/ou textos) podem trazer consigo indícios da estética sonora e ampliar as possibilidades de ações e decisões, de forma assertiva, pelo engenheiro frente ao processo de captação e mixagem. Sobre a representação imagética, podemos entender que elas se configuram em elementos de interpretação. Segundo Resende (2015), as imagens contidas na capa de *discos do trio Sá, Rodrix & Guarabyra,* produzido no Brasil, nos anos de 1970, ressalta a evidência de traços estéticos sonoros do trio, que podem ser identificados a partir da sua formação instrumental.

Nesse sentido, entende-se que os elementos extramusicais, por vezes, podem apontar indícios impressos da estética sonora de um grupo, e portanto, passíveis de interpretações. Desse modo, as informações apresentadas na linguagem técnica *(i.e., input list, mapa de palco e rider* técnico), configuram-se em um guia conceitual em forma de notação técnica, ou uma espécie de manual visual-descritivo, que traz consigo características musicais performáticas, podendo ser utilizadas, pelo engenheiro, como ferramenta de uso conceitual no processo de captação e mixagem ao vivo.

Assim sendo, as características performativas incorporam elementos relevantes para nortear o fazer técnico-artístico na engenharia de áudio, desde o processo de escolha e posicionamento de microfones, até sua culminância na mixagem ao vivo. Vale ressaltar que, a identidade sonora de um grupo pode está atrelada, ou reside na sua performance. Desse modo, a performance é um aspecto relevante, pois pressupõem a presença de aplicações de cunho técnico e artístico.

Gibson (1997, p. 5-6), apresenta vários aspectos como fundamentos antes do processo de mixagem, e a performance musical é um deles, apresentando várias nuances para serem observadas pelo engenheiro de áudio e/ou produtor musical, a exemplo: técnica dos músicos, afinação, articulação do tempo, dinâmica, entre outros. Embora seja ambientes diferentes de trabalho (gravação e show ao vivo), mas, este aspecto pode ser observado e aplicado pelo engenheiro durante o processo de

captação de áudio. De modo a verificar a execução dos músicos, para captar o som que aproxime da fidedignidade da fonte sonora, a fim de contribuir com o fazer técnico-artístico na mixagem.

Diante disto, testifica-se que as tomadas de decisões do engenheiro podem ser baseadas em possíveis estruturas técnicas e/ou artísticas que podem está presentes nos recursos de trabalho como: *input list, mapa de palco e rider* técnico, que ressalta elementos históricos de apresentações, podendo ser efetivados, conceitualmente, no processo de captação de áudio e mixagem *Front Of House*.

Outro fator relevante é que, a mixagem conceitual traz consigo uma perspectiva também histórica, ou seja, é necessário levar em consideração o contexto cultural e seus elementos, tornando-se ferramentas de trabalho indispensáveis no processo de mixagem (PEREIRA, 2020).

3. Perspectiva laboratorial

Inicialmente é importante ressaltar que a escolha e posicionamento de microfones são etapas fundamentais no processo de captação de áudio, que podem corroborar com a espacialidade e distribuição tridimensional - 3D[6] do som para os alto falantes, partindo da perspectiva espacial apresentada na linguagem técnica. Nesse sentido, a imagem 01 apresenta o ponto central, pois, a partir dele, podemos visualizar e/ou mapear os elementos que dizem respeito às dimensões do ângulo em 3D, que circunscreve: altura, largura e profundidade.

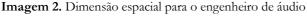
Imagem 1. Ponto central para o engenheiro de áudio

Fonte: Fimus 2018.[7]

6 Está relacionada ao ângulo X, Y e Z cf. (GIBSON, 1997).

7 Link de acesso: <https://www.facebook.com/fimusfestival/photos/1525110964301209>. Acesso em: 28 maio. 2021.

A priori, foram utilizados três microfones direcionados ao centro, cruzando-se um ao outro. Desse modo, o microfone da esquerda (1) buscou captar o som vindo da direita, e sua dimensão espacial; o microfone da direita (2) buscou captar o som vindo da esquerda, bem como sua dimensão espacial, e o microfone do centro (3) buscou captar o som geral, consequentemente sua dimensão espacial.

Imagem 2. Dimensão espacial para o engenheiro de áudio

Fonte: Fimus 2018.[8]

Um fator relevante é que, na imagem 02 pode ser identificado elementos considerados como indício de uma prática recorrente das culturas populares, no tocante a utilização da simultaneidade de expressões artísticas em tempo real, a saber: canto sincronizado com coreografia, dança e a inserção do corpo como expressão cultural. Assim sendo, percebe-se que diante dessa atuação performática[9], pode ser observado também a formação instrumental, posicionamento dos equipamentos, dimensão espacial dos *performers* no palco, estes provenientes da linguagem técnica, apresentando uma variedade de elementos musicais e extra-musicais, podendo ser traduzidos em elementos sonoros a partir do uso meticuloso da escolha e posicionamento de microfones, assim como, a inserção da espacialidade do som nos alto falantes durante a mixagem.

8 Link de acesso: <https://www.facebook.com/fimusfestival/photos/1525113187634320>. Acesso em: 28 maio. 2021.

9 Podemos entender como uma atividade que se apropria de vários elementos musicais e extra-musicais, utilizando o cenário para explorar e ampliar o campo de atuação das diversas expressões do corpo.

4. Considerações finais

Assim sendo, o *input list, mapa de palco e rider* técnico - linguagem técnica, representam elementos cruciais no show, atribui indícios da estética sonora a partir de elementos performáticos para auxiliar o engenheiro nas tomadas de decisões, entendendo que, tais informações técnicas trazem consigo características intrínsecas sobre o grupo, como está disposto no momento da performance no palco, principalmente, no tocante a sua estética sonora impressa como linguagem técnica que pode ser decodificada por meio das descrições formuladas a partir das imagens e textos descritivos.

Por fim, esta discussão traz alguns apontamentos sobre o uso da *linguagem técnica* como norte para auxiliar o engenheiro no processo de captação mixagem, ao mesmo tempo, apresenta indícios da identidade musical, como elemento característico do grupo, sua estética sonora, sua performance e outras impressões que podem ser decodificadas a partir de imagens e de textos descritivos (i.e., linguagem técnica).

Referências

GIBSON, David. **The art of mixing. a visual guide to recording, engineering, and production.** Vallejo, CA: Mix books, 1997. Disponível em: <https://lhsmusictech.files.wordpress.com/2014/01/the-art-of-mixing-a-visual-guide-to-recording-engineering-and-production-1997-david-gibson-mix-books.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2021.

SOARES, Vinicius. **Palco digital:** mapa de palco, rider técnico e input list: sua banda já possui? 2018. Disponível em: <https://opalcodigital.com.br/site/mapa-de-palco-rider-tecnico-e-input-list-sua-banda-possui/>. Acesso em: 26 jun. 2021.

PEREIRA, Ralmon Sousa. Estética sonora: delineamento do processo de mixagem a partir do conceito identitário de um gênero musical (jazz). **Anais…** IX encontro de pesquisadores em comunicação e música - black music e as melodias do caos - musicom black (modo virtual). 20 e 30 de set de 2020, p. 1-15. Disponível em: <https://redemusicom.files.wordpress.com/2020/12/gt-02_ralmon-pereira.pdf>. Acesso em: 31 maio. 2021.

RESENDE, Victor Henrique. Iconografia, iconologia e fato musical: análise das capas de disco do trio Sá, Rodrix & Guarabyra. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 71-86.

ROSA, Lucas Sena. O que é mapa de palco, inputlist e rider técnico? publicado no youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AreeFgjq-ZrI>. Acesso em: 31 maio. 2021.

SYBINE, Evandro . Gravura e Música: um diálogo entre linguagens. **Anais…** 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical - 3º CBIM. "Iconografia, Música e Cultura: relações e trânsitos." Salvador: RIdIM-Brasil; UFBA, 2015. p. 611-620.

O Modo Lídio e o pentacorde com quarta aumentada como uso na música para cinema em situações de espaço sideral

Ricardo Madureira Marques
Yara Caznok
UNESP

A partir da década de 80, principalmente após o sucesso de *Star Wars* conseguimos encontrar uma grande quantidade de filmes que utilizam de uma sonoridade específica para representar situações de espaço sideral, criando uma espécie de tradição em filmes espaciais. Tal sonoridade é a do pentacorde de quarta aumentada e o modo lídio. Tal uso tem fundamentos em elementos metafóricos da quarta aumentada no contexto escalar e harmônico no eixo da tradição de musica tonal ocidental, se relacionando diretamente com a ausência de gravidade. A iconografia do pentacorde com quarta aumentada e o modo Lídio que simbolizam o espaço sideral também construíram sua tradição neste uso especialmente também pelo massivo sucesso de *Star Wars*. O filme e seu legado moldou as referências em espaço sideral no cinema em convergência com uma música apropriada e que desde então passou a representar a sonoridade dos filmes e situações espaciais. A principal referência musical para John Williams, compositor em *Star Wars*, é a suite *The Planets* (1914-1916) the Gustav Holst, que já enunciava um repertório extremamente modal e com um conceito muito claro de referenciação ao espaço sideral, como já sugere o título da suite e que certamente inspirou a sonoridade modal. Principalmente da quarta aumentada no modo maior em situações espaciais a partir de John Williams. No presente trabalho abordaremos especificamente três filmes onde vemos a temática de espaço sideral e referências à ausência gravitacional. Podemos modelar uma cronologia dessa tradição iconográfica ao longo das décadas: o primeiro filme é *Star Wars: O Império Contra-Ataca* (1980) de George Lucas e o tema do Yoda, de John Williams. Em seguida, *Wall-E* (2008) dirigido por Andrew Stanton com a música *Define Dancing* de Thomas Newman. Por último o filme *Interstellar* (2014), de Christopher Nolan com a música *Dust*, de Hans Zimmer.

 ISSN 2318-7026

A iconografia musical do Lidio para a representação de espaço sideral no cinema se dá também pelo vasto alcance de *Star Wars* e como importante referência e alusão ao Gustav Holst na suite *The Planets*. O Lidio e pentacorde de quarta aumentada passam a representar no universo e repertório sonoro de música para cinema um recurso que nos remete ao espaço sideral, à ausência gravitacional. Tanto pelo viés da difusão desse modalismo incorporado por *Star Wars* a partir da década de 80 no cinema como pela própria proposta anti-gravitacional/ anti- polarização do modo no âmbito do modalismo, onde o Lídio é protagonista. Dentre muitas sonoridades dos modos, quando encontramos uma situação escalar de modo Lídio como protagonista em situação fílmica a associação ao espaço sideral é bastante forte e presente na cultura auditiva atual.

Lucas rejeitou as opções modernistas e eletrônicas e escolheu a abordagem de Kubrick. Ele escreveu o roteiro enquanto ouvia o repertório sinfônico romântico tardio de William Walton, Richard Wagner, Gustav Holst, Richard Strauss, Antonín Dvorák e Maurice Ravel, juntamente com a música de Erich Wolf. gangue Korngold e Miklós Rózsa. Ele decidiu que o filme deveria ter uma extensa cobertura musical. (...) (AUDISSINO, 2014, p. 71). (tradução nossa) [1]

A imagem de espaço sideral pode ser considerada relativa à cultura musical fílmica também pela importante relação da ausência gravitacional e polarização que a quarta aumentada provoca no que diz respeito à atração de sensíveis e narrativa de eixo dominante-tônica. Essa ausência de expectativa e ausência de necessidade de resolução incorpora o sentido visual de espaço sideral em situações fílmicas.

Outra importante relação que há entre a referência de imagem espacial para o universo musical se dá pela incorporação de materiais modais de Gustav Holst na suite *The Planets* na obra de John Williams, onde podemos ver que a representação imagética e programática com a clara alusão à atmosfera espacial de Holst foi carregada para o contexto do cinema através de *Star Wars*.

Neste trecho inicial da *Mercury, The Winged Messanger,* terceiro movimento da suite *The Planets,* de Holst, podemos encontrar no segundo compasso, na linha do clarinete em Bb uma frase de pentacorde lídio, (quinta, fundamental, terça e quarta aumentada, de si bemol. Na linha do clarinete em A podemos encontrar

1 Lucas rejected the modernist and electronic options and chose Kubrick's approach. He wrote the script while listening to the late-romantic symphonic repertoire of William Walton, Richard Wagner, Gustav Holst, Richard Strauss, Antonín Dvorák, and Maurice Ravel along with the film music of Erich Wolf. gang Korngold and Miklós Rózsa. He resolved that the film should have an extensive musical coverage.(…) (AUDISSINO, 2014, p. 71).

um arpejo descendente de Mi maior na primeira inversão (do agudo para o grave: mi, si, sol sustenido). Quando encontramos a escala formada pela combinação das quatro colcheias iniciais do clarinete em Bb com as três colcheias finais do arpejo em Mi maior no mesmo compasso observamos a escala dominante diminuta (T, 2m,2#, 3M, 4#, 5J, 6M, 7m). A escala completa não aparece, mas a relação é justificada pela combinação da relação intervalar das diferentes linhas melódicas. O foco aqui se encontra no pentacorde de quarta aumentada.

Figura 1. Trecho inicial de *Mercury, The Winged Messanger,* de Gustav Holst, da suite *The Planets* (1914-1916)

Lídio subordinado à tonalidade e o Lídio como protagonista no modalismo.

Podemos assumir o modo lídio como uma escala que se encontra no IV grau do campo harmônico maior ou como o VI do campo harmônico menor natural. Essa breve constatação não só nos diz que o lídio é um modo da escala maior e menor natural, ela diz principalmente que o modo lídio, em contextos cadenciais tonais estará sempre subordinado à tonalidade: a sonoridade do modo lídio sempre será associada e dependente de sua relação com o I grau maior ou menor, portanto sempre servirá ao eixo expectativa-resolução.

> Seguindo o pensamento do autor citado, portanto, "Se há um 'sistema tonal', ele visa sua própria superação; e o motor de tal anseio é o tender de sua estrutura às suas próprias lacunas estruturais" (RIZEK, 2003, p.59 APUD TINÉ, 2014, p. 115) (…) Nesse sentido, uma das saídas, ao lado da atonalidade (free-jazz), encontradas tanto no território do jazz (modal jazz), da música popular do Brasil pós Bossa Nova (Canção

> de Protesto) e, por que não dizer, no próprio romantismo tardio (nacionalismo romântico), foi a busca de procedimentos que remontam ao modalismo, aqui, transposto ao nível harmônico e, portanto, um modalismo que se assenta no advento da afinação do igual temperamento, só amplamente adotada no final do século XIX (TINÉ, 2014, p. 115).

O modo lídio como protagonista

O modalismo não é um conceito delimitado como o tonalismo, com um uso e entendimento amplamente aceito.

Podemos observar a obra do compositor russo Alexey Stanchinsky de 1908 para piano: O prelúdio no modo Lídio. Nesta peça vemos que a tonalidade indicada na armadura de clave é de Bb (Gm) mas a tônica de fato se encontra no Eb (IV grau de Bb). A peça se utiliza dos acidentes da tonalidade de Bb mas repousa seu centro em Eb, criando uma tonalidade modal lídio, desta vez como protagonista e não mais como um modo que se encontra subordinado à tonalidade. É uma peça pouco cadencial e com nenhum movimento característico de expectativa- resolução, do universo tonal.

Figura 2. Primeira página do *Prelúdio em modo lídio*, de Alexey Stanchinsky, de 1908.

A tradição da sonoridade de quarta aumentada na cultura musical: como situações de espaço sideral no cinema passaram a incorporar sua representação à sonoridade do pentacorde de quarta aumentada e o modo lídio.

Um ponto interessante que podemos observar é que a peça de Stanchinsky foi escrita em 1908, período contemporâneo ao Ravel e Debussy, protagonistas do movimento impressionista. Tal sonoridade, muito semelhante ao prelúdio no modo lídio, incorporava a mesma identidade de "suspensão"e pouco direcionamento cadencial pois se utilizava muito do modalismo para criar tal estética.

Coincidentemente aliados a regionalismos locais e, por que não dizer, a nacionalismos locais, compositores como Grieg, Mussorgsky, Dvórak e, posteriormente, já no impressionismo Debussy, Ravel, Falla realizaram, cada um à sua maneira, caminhos modais próprios. É certo que a verificação através da comparação dos mesmos procedimentos em diferentes épocas e contextos pode validar ainda mais a definição teórica que se pretende dar em relação ao aspecto técnico do modalismo transposto ao nível harmônico. (TINÉ, 2014. p. 114.)

Muitos compositores de trilha musical para cinema, principalmente John Williams (que influenciou gerações de compositores das gerações seguintes) se inspiraram pela sonoridade de diversos compositores que usavam recursos modais no início do século XX, como vimos no exemplo acima.

> Desde a década de 1970, o lídio supertônico tem sido utilizado em muitas partituras de ficção científica e fantasia, tanto por Williams quanto por outros compositores. É um componente-chave do que Frank Lehman descreve como o estilo de „maravilha crescente" de Williams (...) Vitorioso, infantil, otimista, extraordinário e sobrenatural: adjetivos adequados para ET, Yoda, Superman e o garoto Anakin Skywalker, todos eles são caracterizados por temas baseados em I-II (...) É através de sua capacidade de desafiar as leis da gravidade que ET, Yoda e Super-homem demonstram seus poderes mágicos. No Super-Homem, Lois Lane „se apaixona" enquanto voa para o céu nos braços de Super-Homem, para as tensões do tema do amor; enquanto flutuam sobre as nuvens, ouvimos uma versão vocal do tema, com letras de Leslie Bricusse que enfatizam as origens celestes do Super-Homem ("Eu não sei quem você é / Apenas um amigo de outra estrela ... Você pode voar / Você pertence ao céu "etc.). Em The Empire Strikes Back, Yoda restaura a flagrante fé de Luke na Força, levantando tele-cineticamente seu planador submerso de um pântano, acompanhado por uma apoteose do tema Yoda. Em E.T., Elliott e E.T. decole para o céu noturno durante seu famoso passeio de bicicleta até as linhas do que Williams chama

> de „Tema Voador". Considerando essas associações mágicas e levitacionais, certamente não é coincidência que todos os três temas utilizem os mesmos componentes harmônicos básicos. (SCHNELLER, 2013, p. 68). (tradução nossa)[2]

Através das palavras de Tom Schneller podemos referenciar a importância do modo Lídio na associação da ausência gravitacional. Em diversas situações fílmicas e cenas de diferentes obras cinematográficas onde Williams trabalhou é clara a utilização do modo para traduzir musicalmente a anti-gravidade. Tal utilização sonora e a própria fama e repercussão desses filmes de grande bilheteria criaram a condição de associção desses parâmetros musicais com a imagem de espaço: a ausência gravitacional nas imagens evoca a metáfora presente na anti-polarização da quarta aumentada para a terça maior. Ou seja, a utilização de intervalos da escala musical Lídia e pentacorde com quarta aumentada representam sonoramente o que se passa na representação visual das cenas. A cultura de música para cinema incorporou a representação da ausência gravitacional e do espaço sideral através do modo Lídio e o pentacorde com quarta aumentada.

Star Wars: o Império Contra-Ataca (1980)

Na cena representada pela figura 3, o personagem Yoda levita uma nave e é tocado o tema musical na estrutura do modo Lídio. Tal momento triunfante após a frustrante tentativa de Luke Skywalker incorpora também o clímax da utilização do modo e a força da representação da sonoridade da estrutura Lídia neste momento.

---

2 Since the 1970s, the Lydian supertonic has been utilized in many science fiction and fantasy scores, by Williams as well as other composers. It is a key component of what Frank Lehman describes as Williams' "soaring wonder" style (…) Victorious, childlike, optimistic, extraordinary, and otherworldly: suitable adjectives for E.T., Yoda, Superman, and the boy Anakin Skywalker, all of whom are characterized by themes based on I–II (…) It is through their ability to defy the laws of gravity that E. T., Yoda, and Superman demonstrate their magical powers. In Superman, Lois Lane "falls" in love while soaring skyward in Superman's arms, to the strains of the love theme; as they float above the clouds, we hear a vocal version of the theme, with lyrics by Leslie Bricusse that stress Superman's celestial origins ("I don't know who you are/Just a friend from another star...You can fly/ You belong in the sky," etc.). In The Empire Strikes Back, Yoda restores Luke's flagging faith in the Force by telekinetically lifting his submerged glider from a swamp, accompanied by an apotheosis of the Yoda theme. In E.T., Elliott and E.T. take off into the night sky during their famous bike ride to the strains of what Williams calls the "Flying Theme." Considering these magical and levitational associations, it is surely no coincidence that all three themes utilize the same basic harmonic components. (SCHNELLER, 2013, p. 68).

Figura 3. Cena do *Star Wars: O Império Contra-Ataca* (1980),

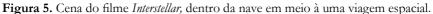
***Wall-E* (2008)**

Na figura 4 podemos encontrar a representação da cena que acontece no espaço sideral, no encontro do robô Wall-E e a Eva. Nesta específica situação ambos os robôs estão brincando no espaço. Wall-E se diverte com a propulsão do extintor de incêndio, no contexto de clara ausência gravitacional e na liberdade do cosmos. A ausência gravitacional e o espaço sideral são os protagonistas da cena, conjuntamente com a música *Define Dancing* de Thomas Newman. A melodia da música neste momento é construída no modo Lídio, bem como sua estrutura harmônica modal.

Figura 4. Cena do filme *Wall-E,* no espaço sideral.

Interstellar (2014)

Na cena de *Interstellar* representada na figura 5, os tripulantes da nave estão numa missão espacial, em gravidade zero dentro da nave. Cenas de espaço sideral profundo são situadas musicalmente através da utilização da trilha musical onde encontramos a estrutura modal de quarta aumentada na música *Dust* de Hans Zimmer.

Figura 5. Cena do filme *Interstellar,* dentro da nave em meio à uma viagem espacial.

Referências

AUDISSINO, Emilio. *John Williams's Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*. Wisconsin, University of Wisconsin, 2014.

TINÉ, Paulo. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. 2008. USP. 197f. Dissertação de Doutorado*- USP- São Paulo, 2008.

SCHNELLER, Tom. *Modal Interchange and Semantic Resonance in Themes by John Williams*- Journal of Film Music, NY- USA- Ithaca College 1/06/2013- 49-74.

Imagem, Música... Audição: Desafios patrimoniais na materialização do som na Colecção da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça*

Luzia Aurora Rocha,
Nuno Oliveira Prates
CESEM-NOVA FCSH

José de Mascarenhas Relvas (1858-1929), político, agricultor, músico amador e coleccionador de arte, deixou um legado patrimonial (material e imaterial) incalculável. A sua colecção de obras de arte (ca. de 8.000 peças) encontrou lugar ideal na casa projectada pelo arquitecto Raul Lino nos alvores do século XX, a Casa dos Patudos como ficou conhecida, que viria a transformar-se em Casa Museu, após, por testamento, José Relvas ter deixado o seu legado ao município de Alpiarça. Possuindo uma riquíssima colecção de objectos relacionados com música - onde se incluí o único retrato a óleo conhecido no mundo de Domenico Scarlatti - curador e investigadora trabalham questões museológicas para tempos pós-Covid 19. A presente comunicação pretende apresentar um estudo sobre os motivos musicais presentes na valiosa colecção de leques e analisar possíveis soluções museológicas que incluem a materialização do som contido nestas imagens, por forma a ir de encontro às expectativas do público visitante presencial e virtual.

* Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art. 23.o do D.L. n.o 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.o 57/2017, de 19 de julho - DL 57/2016/CP1453/CT0086 e também pela Câmara Municipal de Alpiarça.

1. A Casa dos Patudos, José Relvas e a sua família

A Casa dos Patudos foi propriedade de José Relvas (1858-1929), que a legou ao Município de Alpiarça com todo o seu acervo artístico. A coleção tem peças de variadas épocas e tipologias, desde o século XV até aos inícios do século XX. A Casa dos Patudos pode ser encarada em três vertentes museológicas: a Casa em si, do arquitecto Raul Lino (1879-1974); a coleção eclética e a memória do seu fundador, José Relvas. Na Casa podemos encontrar uma vasta coleção de obras de arte, composta por pintura, escultura e artes decorativas. Na pintura portuguesa destacam-se: Silva Porto (1850-1893), José Malhoa (1855-1933), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) e Constantino Fernandes (1878-1920), além de notáveis artistas de escolas estrangeiras. Podem, ainda, ser apreciadas porcelanas de Sèvres e de Saxe, azulejaria, peças da Companhia das Índias, cerâmicas da Fábrica das Caldas da Rainha (Rafael Bordalo Pinheiro), Rato, Bica do Sapato e Vista Alegre e ainda bronzes de Chapu, de Mercié e de Frémiet. A coleção é composta por cerca de 8.000 peças.

Fig. 1. Casa dos Patudos

José Relvas nasceu a 5 de Março de 1858 na Golegã, filho do fotógrafo Carlos de Mascarenhas Relvas nascido em 1838 (filho de José Farinha Relvas de Campos e de Clementina Amália de Mascarenhas Pimenta). José Relvas descendente dos Condes Podentes, não usou o título a que tinha direito, frequentou a Universidade de Coimbra entre 1875 e 1877, mas foi em Lisboa que veio a concluir o curso superior de Letras em 1880, com uma tese sobre o Direito Feudal. A 5 de

 ISSN 2318-7026

Fevereiro de 1882 casou com Eugénia Antónia de Loureiro da Silva Mendes (sua prima, por via materna), filha de Luís de Loureiro Queiroz Cardoso da Costa Leitão (1844-1906) e Maria António da Silva Mendes (1845-1872), os Viscondes de Loureiro residentes em Viseu.

Fig. 2. Retrato Oficial enquanto Embaixador em Madrid, Asterio Mananos

Fig. 3. Fotografia do Casamento de José e Eugénia da Silva Mendes, Fotografia de Margarida Relvas

José e Eugénia tiveram três filhos, nenhum dos quais sobreviveu aos progenitores: Maria Luisa de Loureiro Relvas (1883-1896), Carlos de Loureiro Relvas (1884-1919) e João Pedro de Loureiro Relvas (1887-1899). Carlos suicidou-se aos 35 anos (14-12-1919). A partir de 1907 José Relvas estabelece uma assumida ligação ao Partido Republicano Português. Participa em manifestações, comícios e reuniões políticas, um pouco por todo o país. Quando é eleito a 25 de Abril de 1909 para o Diretório do Partido, a decisão de derrubar a monarquia com uma Revolução era um objetivo definido. O momento chegou na manhã, de 05 de Outubro de 1910. Depois da Proclamação da República, José Relvas assume as funções de Ministro das Finanças. Em Outubro de 1911 é nomeado para a difícil missão de Ministro Plenipotenciário de Portugal em Madrid. A 16 de outubro de 1911, rumou a Madrid na qualidade de representante extraordinário e Ministro Plenipotenciário. Exerceu o cargo de embaixador de Portugal e Espanha, até finais de 1913, ano em que regressou ao seu país para assumir um lugar no Senado, por entender que a sua legitimidade vinha do cargo para o qual havia sido eleito. Acabaria por resignar em 1915. Esteve em seguida bastantes anos afastado da actividade política dedicando-se aos seus negócios, até ser nomeado Presidente do Ministério (equivalente a Chefe de Governo). Morreu a 31 de Outubro de 1929, na sua Casa dos Patudos.

A Casa dos Patudos foi um projeto habitacional concebido e pensado por forma a ter espaços dignos para alojar a colecção de arte e para que o seu proprietário, família, amigos e convidados a contemplassem. Ao mesmo tempo, a Casa deveria ter a funcionalidade e conforto de uma residência familiar. Actualmente – e por vontade de testamentária de José relvas – a Casa dos Patudos e a sua colecção de arte passou da esfera privada para a esfera pública, assumindo a sua propriedade o município de Alpiarça. Deste modo, a Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, recebe anualmente largas centenas de visitantes, provenientes de todos os pontos de Portugal e do mundo.

2. José Relvas e a paixão pelas artes

José Relvas era um colecionador esclarecido e compulsivo, reuniu uma coleção eclética com destaque para a pintura, a azulejaria, as artes decorativas e têxteis. A compra em exposições de arte nacionais e estrangeiras, a visita frequente a leiloeiros e antiquários, o contacto com os artistas e seus *ateliers* permitiram a José Relvas um conhecimento amplo das artes e dos artistas. José Relvas dedicou-se a preencher uma casa com obras de arte, e organizar um espaço propício a encontros de qualidade em que os intervenientes se sentissem num ambiente esteticamente

criativo. Para atingir esse fim não se poupou em nada. Nem a gastos, nem a uma grande atenção sobre os mercados, nem a uma paciência vigilante, nem a sacrifícios pessoais. Desde que, pelas mãos de Raul Lino, organizou a casa ideal da sua varanda, entre terra e céu, levantou a sua paisagem, o espaço foi povoado pelo desejo incessante do belo. O desejo da música que com os amigos fazia vibrar pelos salões, o desejo de ver mais longe nas salas fechadas através de pinturas que eram janelas para o infinito, a sua amada lezíria que os naturalistas preenchiam com os seus temas favoritos, os touros de Tomás Anunciação (1821-1879), Silva Porto (1850-1893), José Queirós (1856-1920), as luzes vibrantes dos campos de Sousa Pinto (1856-1939), as casas policromadas tocadas de dourado pelo entardecer, de Marques de Oliveira (1853-1927), João Vaz (1859-1931), António Saúde (1875-1958), o seu povo por quem dava a voz pela tribunas, de Francisco de Resende (1825-1893), José Rodrigues (1828-1887), António Ramalho (1859-1916), Artur Loureiro (1853-1932), Carlos Reis (1863-1940), e acima de tudo Malhoa (1855-1933), Columbano (1857-1929) e Bordalo (1846-1905), no génio puro, na admiração e nos afetos.

Fig. 4. Sala das Colunas de Madeira – Casa dos Patudos

Em simultâneo, vive o estudioso que visita os museus da Europa, reúne impressionantes colecções de postais meticulosamente arrumados onde desfilam as pinturas do mundo, Louvre, Prado, National Gallery, Uffizi, os grandes museus alemães, holandeses, belgas, suíços, as grandes revistas de arte existentes na Europa, e uma considerável biblioteca que reúne os melhores livros de arte publicados nos alvores do século XX. Foi graças ao cuidado precioso na conservação de documentos (recibos guardados, listas de compras, notas de pagamento), que é também um exemplo raro que permite o estudo e a compreensão de uma época e deixará um trabalho exaltante a futuros investigadores. Só tarde, à beira dos quarenta anos, José Relvas começa a sua incessante reunião de objetos. Os primeiros registos datam

de 1897, pouco após a morte do pai, o que terá acontecido menos pelo usufruto de uma herança, pois a morte da mãe dez anos antes já lhe tinha proporcionado a maior parte dos bens, do que por via de uma disponibilidade de espírito.

José Relvas teve uma relação de amizade com o pintor José Malhoa muito forte. Malhoa teve uma relação pessoal com José Relvas que se prolongou por mais de três dezenas de anos, a qual foi assinalada com um conjunto de obras artísticas de grande fulgor estético, onde se revela toda a mestria técnica do pintor nascido nas Caldas da Rainha. Malhoa já pintara para Carlos Relvas, foi sistematicamente convocado para marcar alguns dos momentos mais íntimos da vida da família. Apreço pessoal, reconhecimento mútuo e amizade. Ao longo da sua vida de colecionador de arte, José Relvas afirmou o princípio de que só adquiria obras de arte em que o artista plasmasse o seu espírito, obras denunciadoras de processo artístico em que o autor projetasse a sua identidade moral, a sua organização mental e afetiva. José Relvas cultivava relações próximas com artistas, o que lhe permitia obter estudos, ensaios, efetivar primeiras escolhas artísticas sendo que muitas obras se assumem como *pedaços de uma amizade* eternizada na sua coleção.

3. Na Casa de Alpiarça amam-se todas as artes, mas só uma se cultiva: a Música

José Relvas era um apaixonado pela música, tocou violino em publico em diversos concertos, coleccionou pautas musicais e rolos de pianola, apoiou músicos portugueses e patrocinou a vinda a Portugal de músicos estrangeiros, fez questão de dar à música um lugar de destaque no seu quotidiano e um lugar de honra nos serões da sua casa. A música povoa a casa dos Patudos, desde fotografias com dedicatórias, no centro da mesa de porcelana, em alegres cenas pintadas ou no magnifico retrato de Domenico Scarlatti.

Fig. 5. Retrato de Domenico Scarlatti, Óleo sobre tela, att a Domingo António Velasco, século XVIII

ISSN 2318-7026

Malhoa, numa das poucas caricaturas que se conhece de sua autoria, representou José Relvas, com asas a tocar violino, iluminado por um sol em forma de tampo de tonel de vinho encostado a um violino.
Bordalo Pinheiro tentou em 1895, corresponder à encomenda do seu amigo, que lhe pediu uma obra alusiva a esta paixão pela música. Dessa tentativa saiu uma obra tão excessiva que, com os seus 2,25 de altura, foi recusada por Relvas. Bordalo Pinheiro dedicou a sua Jarra a Beethoven. Mais tarde terá feito uma jarra mais pequena para oferecer a José Relvas.

4. Telegrafo do cupido: a linguagem amorosa dos leques

A Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça possui uma fabulosa coleção de leques cronologicamente datados do século XVII, XIX e XX. Os materiais utilizados são o fio de ouro, o marfim, as lantejoulas, o pergaminho, o papel, a madrepérola e a seda. As técnicas utilizadas são, sobretudo, o rendilhado, o bordado e a pintura sobre papel.

O leque era, sobretudo, um objeto de adorno, mas associado, a ele há também uma linguagem e códigos de diversos significados. A linguagem amorosa do leque terá nascido nos inícios do século XVII, numa Espanha baluarte do fervor religioso, muito católica e uma grande potência da Cristandade. As trocas comerciais com a América Colonial e o Oriente, assim como, os rigores do clima espanhol e português justificam a importância concedida ao uso do leque, naqueles países. Imitando os modelos Aztecas ou Incas, com penas, ou os orientais, pintados, o leque torna-se um elemento de *toilette* indispensável para ambos os sexos. Numa corte castelhana, austera, com mulheres vestidas de negro, até mesmo os soldados, usavam leques para minorar os efeitos do calor. Reinava a Santa Inquisição e os costumes eram particularmente rígidos; por isso, deixar escapar um olhar sensual ou uma palavra mais imprudente, poderia trazer sérios dissabores, pelo que, o sexo feminino foi aperfeiçoando um código muito elaborado em que o porta-voz era o leque. (Figs. 6 a 11)

5. Leques e Música

Os motivos musicais presentes na colecção de leques da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça possuem uma enorme diversidade e riqueza iconográfico-musical (ROCHA, PRATES 2015: 9-38)[1]. Ao nível do valor patrimonial, com excepção de um exemplar com base em madeira e pintura sobre papel, todos os

1 Rocha, Luzia Aurora e Nuno Prates (2015). "A iconografia musical da Casa dos Patudos: análise de aspectos temáticos e organológicos" in *Cuadernos de Iconografía Musical*. México: Universidad Autónoma de México, pp. 9-38.

outros possuem grande valor. Manufacturados em materiais nobres, encontramos neles o fino toque do exótico: marfim (Índia e África), madrepérola (Madagáscar, Sumatra) ou tartaruga (Bali, Guiné).

Figs. 6, 7, 8, 9, 10 e 11. Linguagem amorosa do leque, Desenhos de Daniel Neves, 2021

No que concerne às representações musicais estas estão em concordância com a temática e organologia em voga na época de produção destes objectos. É o caso do primeiro exemplar analisado, um leque do século XVIII com representação de cena musical em ambiente requintado e de classes altas, num jardim de casa nobre. Trata-se de uma récita privada, possivelmente de músicos amadores, que usam a música e o canto para deleite de todos os participantes na *soirèe.* O quinteto é constituído por três músicos - flauta transversal, cordofone friccionado (viola de arco?), cordofone friccionado (violoncelo?) e duas cantoras. Trata-se de uma formação apropriada à música de conjunto desta época.

Fig. 12. Leque do século XVIII, colecção da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, Nº Inv. CP-MA 84.620 (pormenor da folha do leque)

No segundo exemplar analisado encontramos vários elementos musicais numa cena inspirada na Arcádia. O episódio representado está centrado nas bodas de Eros e Psique, ou seja, na união entre o Amor e a Alma. Os elementos musicais encontram-se ao centro, em segundo plano: uma jovem mulher que toca uma harpa algo fantasiada, seguindo a música por partitura (notação ilegível) e uma cantora. Também à esquerda do observador, em segundo plano, uma jovem segura (sem estar a tocar) um cordofone tipo alaúde, junto a duas cantoras. Junto a este grupo, e pousado no chão, encontramos uma gaita-de-foles. À esquerda do observador também podemos observar uma jovem segurando um cordofone dedilhado (guitarra?). No colo do leque também encontramos motivos com iconografia musical: duas jovens representadas em duas varetas tocam pandeiro com soalhas (em espelho). À esquerda do observador, outras duas varetas representam instrumentos musicais, um cordofone dedilhado (alaúde?) e uma gaita-de-foles. Mais abaixo, surge um duo, um par de classe nobre, ele tocando flauta transversal, ela cantando tendo pousada no regaço uma partitura.

Fig. 13. Leque da segunda metade do século XVIII, colecção da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, Nº Inv. CP-MA 84.1167

Fig. 13 a,b,c. Leque da segunda metade do século XVIII, colecção da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, Nº Inv. CP-MA 84.1167 (pormenores do colo/varetas do leque)

No terceiro exemplar analisado, um leque do século XIX, encontramos uma cena de pendor orientalista, com um toque de exotismo. Os elementos musicais encontram-se a ladear a cena central, duas panóplias de instrumentos musicais. Do lado esquerdo do observador vemos dois pandeiros com soalhas, um cordofone dedilhado, dois instrumentos aerofones e um idiofone; do lado direito do observador, uma gaita-de-foles, um pandeiro com soalhas, partituras (notação ilegível), dois aerofones e um cordofone dedilhado.

Fig. 14. Leque da segunda metade do século XVIII, colecção da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, Nº Inv. CP-MA 84.1224

No quarto exemplar analisado, um leque italiano do século XIX, transporta-nos para as actividades de divertimento das classes mais altas em ambiente campestre. Em primeiro plano, encontra-se um casal enamorado. Em segundo plano, um grupo de jovens que dança (*haute danse*) com dois pares de bailarinos, com um jovem que baila a tocar também pandeiro. No colo do leque temos uma cena de dança entre uma jovem e dois *putti*. Na guarda, à direita, estão representados um cordofone tipo alaúde e folhas de música. Na guarda do lado oposto, uma trombeta

Fig. 15. Leque da segunda metade do século XVIII, colecção da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, Nº Inv. CP-MA 84.1246 (pormenores da folha do leque)

Fig. 15a. Leque da segunda metade do século XVIII, colecção da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, Nº Inv. CP-MA 84.1246 (pormenor da guarda do leque)

No quinto exemplar analisado, um leque do século XVIII ou XIX, vemos representada uma cena com cariz histórico, um cortejo real (nupcial?). Neste cortejo temos a figura de um trombeteiro a cavalo, que toca para anunciar a passagem. Altamente contrastante é a pintura no reverso da folha do leque. Imitando os tons da porcelana chinesa e seus motivos florais, vemos uma *chinoiserie* com cena amorosa de pendor orientalista num medalhão central. Outros dois medalhões ladeiam esta cena, com *putti* músicos[2]. O que está colocado à esquerda do observador toca guitarra e o da direita uma lira estilizada[3].

Fig. 16. Leque do século XVIII, colecção da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, Nº Inv. CP-MA 86.73

2 Há aqui uma forte relação com a azulejaria da época. Luzia Rocha identificou fonte azulejares que poderão estar directamente ou indirectamente relacionadas com estes dois *putti* músicos. Cfr. ROCHA, Luzia, *O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade NOVA de Lisboa, FCSH, 2012 e ROCHA, Luzia e Nuno Prates, "A Iconografia Musical na colecção de leques da Casa dos Patudos: análise de aspectos temáticos e organológicos" in *Cuadernos de Iconografia Musical*, 2015, pp. 29-31.

3 A lira estilizada é um instrumento idealizado que nada tem a ver com a lira grega, com morfologia diferente, e com caixa de ressonância em carapaça de tartaruga.

Fig. 16a. Leque do século XVIII, colecção da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, Nº Inv. CP-MA 86.73 (reverso da folha do leque)

No sexto exemplar analisado, um leque do século XVIII, está representado um episódio do Antigo Testamento (também referido na Torá judaica): a visita da rainha de Sabá ao rei Salomão (1Rs 10, 1-13).O elemento musical, uma lira estilizada, é aqui colocado por inspiração do artista, uma vez que a passagem bíblica não faz qualquer referência à música, por um lado, e porque o instrumento musical não pertence aquele tempo e espaço, sendo uma forma imaginativa de evocar um passo remoto e distante. No reverso da folha do leque temos outra cena com motivos musicais colocada num medalhão central. O tema é completamente diferente. Trata-se de um cortejo nupcial ao ar livre, com dois músicos que tocam *zampogna* e pratos de choque. Há um par que dança, de mão dada e de forma saltitante, ao som da música. Numa outra representação, sob a forma de medalhão de menores dimensões colocado à direta do observador, vemos uma jovem a tocar bandolim, enquanto outra jovem e uma criança escutam atentas. Todas estas cenas, por indicativo do traje e da *zampogna*, parecem remeter-nos para Itália.

Fig. 17. Leque do século XVIII, colecção da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, Nº Inv. CP-MA 84.1184 (folha do leque)

Fig. 17a. Leque do século XVIII, colecção da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, Nº Inv. CP-MA 84.1184 (reverso da folha do leque)

No sétimo exemplar analisado, um leque do século XX (o que tem menor valor patrimonial) temos uma cena musical de uma taberna Andaluz[4]. Ao centro, um par parece bailar sevilhana. No grupo que se encontra à direita do observador vemos um guitarrista sentado a uma mesa. Outro guitarrista está representado no grupo colocado à esquerda do observador. Aí encontramos representações rítmicas explícitas, com palmas e estalidos de dedos, típicos neste género de música e dança.

Fig. 18. Leque do século XVIII, colecção da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, sem número de inventário (pormenor da folha do leque)

O oitavo exemplar analisado[5], um leque do século XIX, representa uma cena do Antigo Testamento, o encontro de Jefté com a sua filha. Esta surge aqui

---

4 Cena que tematicamente parece ter sido copiada de outras fontes da época. É o caso de uma pintura que parece ter sido uma das fontes desta cena do leque, que se encontra na JP Antiguidades e Velharias.

5 Inv. Nº CP-MA 84.1257. O estado de conservação do leque (que se encontra em restauro) não permite a sua reprodução fotográfica.

em júbilo e alegria, dançando ao som da música de um pandeiro que está a ser executado por outra mulher, colocada em segundo plano. O leque possui ainda outro motivo musical, colocado à esquerda do observador, um *putto* que toca trombeta recta.

6. O percurso do objecto privado até à sua exposição pública

A passagem de um objecto[6] do domínio do coleccionismo privado e do uso e deleite pessoal do coleccionador (e da sua família) para um domínio de exposição pública, é um processo que merece a pena ser analisado. Desta forma, é possível dotar vários domínios de estudo[7] de ferramentas de reflexão sobre percursos e opções expositivas e, assim, melhor traçar rotas futuras de trabalho sobre objectos com iconografia musical. No tempo da família Relvas e no uso privado e familiar da Casa dos Patudos, os leques encontravam-se expostos, abertos, em vitrinas, localizadas na Sala da Família e no Salão Nobre.

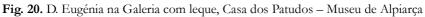
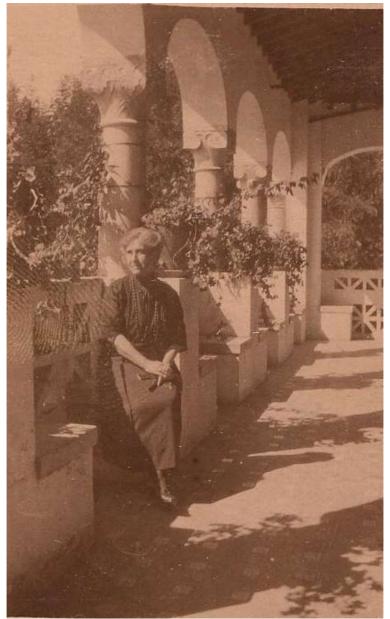
Fig. 19, 19a. Vitrinas com leques, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, FNI-IE-3499 E FNI-IE-3507

6 Ou de um conjunto de objectos pertencentes a uma colecção mais vasta.

7 Neste caso, a Museologia, a História, a História da Arte e as Ciências Musicais.

Há também registo fotográfico do uso pessoal de leques por parte de D. Eugénia Relvas.

Fig. 20. D. Eugénia na Galeria com leque, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça

 ISSN 2318-7026

No contexto da história da Casa dos Patudos, já enquanto Museu de Alpiarça, o local destinado a albergar a colecção de leques tem sido o Salão Nobre, em exposição permanente. Ao nível de exposição temporária, nos anos de 2011 e 2012, marcaram presença na Feira Nacional de Agricultura de Santarém, integrados num conjunto de outros produtos, em representação do Município de Alpiarça, dando destaque e representatividade à Casa-Museu enquanto *ex-libris* de um concelho. O alcance expositivo foi grande e o impacto indiscutível ao nível nacional e internacional, dado o número de visitantes usual a este evento.

Também ao nível das exposições temporárias, mas no domínio musicológico, os leques foram objectos selecionados para a exposição temporária *A presença da música e do efémero na colecção de José Relvas*[8]. A exposição contou com cerca de 40 peças[9] que mostraram ao público a importância da música no seio da família Relvas e como esta presença se articulou, tantas vezes, com o conceito de efemeridade. Os leques, objectos de uso feminino (quotidiano e social) por excelência foram também instrumentos utilizados em códigos de comunicação mais ou menos secretos entre feminino e masculino, ao nível romântico, numa linguagem tão efémera como o abanar de um leque.

A necessidade de realizar esta exposição prendeu-se, essencialmente, com a necessidade de despertar o olhar dos visitantes para o simbolismo musical que, muitas vezes, permanece por descodificar durante as visitas regulares, despertando a atenção para a possibilidade de múltiplas interpretações. A exposição teve um excelente impacto no público e nos visitantes, tendo despertado também um grande interesse ao nível dos *media* locais[10] e redes sociais[11], canais importantes de divulgação de eventos.

---

8 Exposição inaugurada a 13 de Outubro de 2019 com curadoria de Nuno Prates (Conservador do Museu) e Luzia Rocha (Investigadora do CESEM/NOVA FCSH e Consultora Científica para a área da Música da Casa dos Patudos-Museu de Alpiarça), na Galeria de Exposições da Casa dos Patudos-Museu de Alpiarça, patente até 15 de Dezembro de 2019.https://www.cm-alpiarca.pt/documentos/noticias/item/2202-exposicao-a-presenca-da-musica-e-do-efemero-na-colecao-de-jose-relvas e https://novaresearch.unl.pt/en/activities/curatorship

9 Inclui pintura, mobiliário, porcelana (chinesa e de Meissen), cerâmica de Bordalo Pinheiro, leques, desenho, fotografia.

10 Artigos, por exemplo, no jornal *O Alpiarcense*, http://www.alpiarcense.com/casa-dos-patudos-revela-em-exposicao-a-musica-escondida-nos-objetos-do-quotidiano-da-familia-relvas/ ou https://www.alpiarcense.com/a-musica-e-o-efemero-na-colecao-jose-relvas-temas-de-exposicao-na-casa-dos-patudos/

11 https://www.facebook.com/Alpiarca/posts/d41d8cd9/2395710393798396/

Fig. 21. Cartaz da Exposição *A presença da música e do efémero na colecção de José Relvas*

Fig. 22. Leques na vitrina da Exposição *A presença da música e do efémero na colecção de José Relvas*

Ao nível da articulação entre Museus e Academia, os leques com iconografia musical da colecção da Casa dos Patudos-Museu de Alpiarça, já foram estudados e apresentados sob dois pontos de vista: o dos motivos musicais (o)cultos[12] e

12 Conferência *Conversas com o Património Artístico: A Música (O)Culta em Leques*, realizada a 17 de Novembro e a 2 de Dezembro de 2018, respectivamente no Museu Municipal Carlos Reis em Torres Novas e na Casa dos Patudos-Museu de Alpiarça, oradores, Nuno Prates e Luzia Aurora Rocha.

o dos instrumentos musicais & paisagens sonoras[13]. Desta forma é possível exemplificar a diversidade de abordagens já realizadas e abrir possibilidades de análise e estudo científico dentro da Museologia e da Música.

A questão da materialização do som, contudo, tem sido uma dificuldade remanescente até aos dias de hoje. Todas as exposições realizadas envolvendo a iconografia musical nos leques da colecção da Casa dos Patudos foram omissas no que concerne a este tópico. A pandemia, a ausência de público nos museus e o aparecimento de novas soluções expositivas veio relançar o debate para esta questão, que se pretende frutífero e, quiçá, materializável na nova Sala de Leques que se prepara no momento (em obras) para ser adicionada ao percurso expositivo da Casa.

6. A complexa questão da materialização do som contido nas imagens

Um dos principais problemas na questão da exposição em museus de obras com conteúdo musical é a questão da materialização do som visualizado. A visualização do observador implica logo, *à priori*, um processo de escuta interna. Este processo pode ser mais ou menos bem conseguido consoante: a) a literacia musical do indivíduo e b) capacidade de interpretação própria da obra de arte. Estes dois factores, quando conjugado com os auxiliares normalmente fornecidos pelos museus (como os áudio-guias, títulos das obras e pequenos resumos descritivos que costumam acompanhar o percurso expositivo), podem melhorar e maximizar o processo de escuta interna.

Aos museus cabe a sensibilização dos visitantes para o processo de escuta, incentivando uma aprendizagem aural e ampliando a sua consciência auditiva. As principais motivações que regem o trabalho colectivo entre a Casa dos Patudos-Museu de Alpiarça e a Linha Temática de Iconografia Musical do CESEM/NOVA FCSH é:

a) Aumentar a consciência auditiva individual através da exploração do conteúdo sonoro presente nas obras de arte.

b) Potenciar a relação entre som e processo de audição através da exploração dos diversos modos de escuta.

c) Incentivar o treino da escuta orientada no sentido de tornar os observadores/visitantes mais atentos às obras de arte e ao seu conteúdo,

13 Conferência *Instrumentos musicais e paisagens sonoras na colecção de leques da Casa dos Patudos-Museu de Alpiarça*, realizada 1 de Março de 2019, no Museu da Música no âmbito do Colóquio Internacional *Música & Museu – Salvaguarda e pesquisa do património musical e sonoro*, oradores, Nuno Prates e Luzia Aurora Rocha.

promovendo, deste modo, a educação e literacia dos grandes públicos no que concerne à Iconografia Musical.

d) Trazer um interesse pedagógico para a comunidade local e outras comunidades de visitantes (presenciais, virtuais, de diferentes faixas etárias, de diferentes nacionalidades, etc.) no sentido de fomentar uma escuta de qualidade sempre com um potencial de futura criatividade interna, por parte de quem ouve.

Neste sentido estão a ser pensadas várias estratégias de trabalho que se materializam nas seguinte hipóteses:

1. Exposições físicas, com visitas presenciais
   a) Instalações sonoras. Os sons/músicas utilizados na(s) instalação(ões) devem ser musicologicamente supervisionados para estarem em conformidade com as obras de arte com música de um determinado espaço museológico. Pretende-se, assim, exercitar a consciência sonora do visitante a níveis mais profundos, por forma a desenvolver maior sensibilidade relativamente às obras de arte com conteúdo musical que rodeiam o visitante.
   b) Instalações sonoras interactivas, a serem desenvolvidas em conjunto com o Serviço Educativo, destinadas a comunidades escolares e comunidades séniores de visitantes.
   c) Circuitos expositivos com códigos QR, para ‘smartphones’ com possibilidade de acesso a biblioteca sonora para cada obra.
2. Exposições virtuais, com visitas através do site, canais de Youtube ou plataformas digitais.
   a. Bibliotecas sonoras digitais, com vários exemplos para cada obra a poderem ser seleccionados pelo visitante virtual.
   b. Conteúdos interactivos (lúdicos, pedagógicos, etc) relacionado arte-música-organologia.

Conclusão

O estudo de caso da presença da música na colecção de leques da Casa dos Patudos-Museu de Alpiarça transporta-nos para o interessante percurso destes objectos desde a sua posse privada para a pública. Primeiramente, pertença da colecção pessoal de arte do Senhor José de Mascarenhas Relvas e da sua família passaram, posteriormente, a um domínio público, o da Casa dos Patudos-Museu de Alpiarça.

O trabalho de curadoria que actualmente tem sido desenvolvido pelo Conservador da Casa e respectiva equipa de trabalho, em parceria com o CESEM/Universidade NOVA de Lisboa FCSH, tem potenciado, não só, a diversidade expositiva dos leques ao nível de curadoria, como também o seu estudo científico, com publicação de *outputs* relevante, muitos deles em acesso aberto.

Em termos de trabalho actual e futuro – e no caso da música em particular – o maior desafio é a incorporação das novas tecnologias. Estas poderão projectar a dimensão sonora que se encontra num objecto artístico que, contendo muita informação musical, não tem capacidade de reprodutibilidade. Só assim se pode eficazmente passar toda esta riqueza patrimonial a uma infinidade de públicos visitantes desta Casa-Museu (fisicamente ou virtualmente), contemplando quer o público especializado quer todos os tipos de público não especializados.

Agradecimento
Os autores agradecem a Daniel Neves os desenhos originais concebidos especialmente para este artigo.

Referências

Adda, H. (1996). Fan. *The Dictionary of Art*, vol. 10, London: Macmillan Publishers Limited, pp. 775-782.

Adler, K. (1992). Objects de Luxe or Propaganda?: Camille Pissarro's Fans. *Apollo: A Journal of the Arts*, nº 369, Nov. 1992, pp. 301-305.

Alexander, H. (2001). *The Fan Museum*. London: The Fan Museum Trust.

Bartholo, M. (1982). *Casa dos Patudos (Solar de José Relvas). Roteiro*, (3ª ed.), Alpiarça: [Museu].

Bennet, A. (1988). *Unfolding Beauty. The Art of the Fans*. Boston: Museum of Fine Arts.

Du Mortier, B. (1993). Print sources for eighteenth-century European fans. *The Magazine Antiques*, nº1, Jan. 1993, pp. 144-154.

Ferreira, H. (s.d.). *O Leque*. Lisboa: Typographia da A. da Costa Braga

França, J-A. (1990). *A arte em Portugal no século XIX*. 3ª ed., Vol. I e II. Lisboa: Bertrand Editora.

Hart, A. y Taylor E. (1998). *Fans*. Londres: V&A Publications.

Madail, A. (1951). Alegoria Artística à Coroação de D. João VI no Brasil pintada num leque de época. *Brasília*, VI, Coimbra: s.e., 1951, pp. 5-13.

Noras, J. (2009). *José Relvas (1858-1929). Fotobiografia*, Leiria: Imagens& Letras.

Prates, N. (2013). Representações de campinos na coleção de arte da Casa dos Patudos-Museu de Alpiarça. *O Campino imaginários de uma identidade, representações nas Artes Visuais portuguesas (Catálogo da exposição)*, Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/Museu Municipal, pp. 51-59.

Rocha, L. (2012). *O motivo musical na azulejaria barroca da primeira metade do século XVIII.* Tese de Doutoramento. Universidade Nova de Lisboa.

Queiroz, J. (1916). Casas de Portugal. A casa dos Patudos. *Terra Portuguesa. Revista Ilustrada de Arqueologia Artistica e Etnografia*, 13/14, pp. 7-16.

Saldanha, N. (1999). O Telégrafo do Cupido: o Leque europeu na colecção do Museu dos Patudos. *Arte Ibérica*, 3 (25), pp. 38-41.

Whittock, N. (1842). *The complete book of trades, or, The parent's guide and youth's instructor: forming a popular encyclopædia of trades, manufactures, and commerce, as at present pursued in england : with a more particular regard to its state in and near the metropolis : including a copious table of every trade, profession, occupation, and calling, however divided and subdivided : together with the apprentice fee usually given with each, and an estimate of the sums required for commencing business.* Londres: Thomas Tegg.

Desafios do Museu Virtual de Instrumentos Musicais no ciberespaço

Adriana Olinto Ballesté - IBICT,
Álea de Almeida - MVL - IBRAM
Ana Cristina Valentino - FAPERJ

O Museu do século XX, trilhou um caminho para uma nova forma de existência, que extrapola o conceito de uma coleção de objetos encerrada em um edifício para abraçar a ideia de integração com a sociedade em um sentido mais amplo. Na esteira dessa transformação o museu se expandiu para o ciberespaço e, mais uma vez, se reinventou como museu virtual ou cibermuseu. O ciberespaço abarca "não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que alimentam esse universo" (LÉVY, 1999, p.17). Nessa direção desafiadora foi concebido, em 2011, o Museu Virtual de Instrumentos Musicais (MVIM), com uma proposta inovadora dedicada à agregação de acervos, representação, documentação, comunicação, divulgação, exposição e discussão sobre instrumentos musicais. Nesse artigo refletimos sobre a experiência de museu virtual, tanto no que se refere ao organismo museu, seus pensamentos e práticas, quanto em sua dinâmica com os visitantes, explorando a relação sujeito-objeto no contexto da tríade digital-virtual-real e dos desdobramentos comunicacionais, uso de mídias, redes sociais e outros recursos tecnológicos. Nesse sentido, pensar um museu sem público é o mesmo que pensar em um emissor sem receptor nos sistemas de comunicação. Para que a "mágica" aconteça, é preciso que exista um diálogo entre os interlocutores. A reflexão a respeito da experiência de museu, pautada na bagagem informacional e emocional que cada um carrega, única, pessoal e intransferível e que se dá, sobretudo, no nível da experiência individual, será desenvolvida no âmbito das especificidades desse encontro no meio digital e das estratégias que o museu virtual pode criar para viabilizar esse encontro a partir dos processos de curadoria digital. Destaca-se a grande influência do público, ou melhor, das relações entre sujeito e objeto nas práticas do MVIM. Entende-se que os procedimentos no museu virtual são, em muitos aspectos, semelhantes aos procedimentos de musealização das instituições físicas, abarcando ações de preservação, documentação e comunicação. Porém, pela própria natureza essencialmente informacional e comunicacional dos museus virtuais há algumas especificidades nos seus procedimentos de musealização que podem ser observadas nas práticas do MVIM, que se propõe a ser um museu catalizador.

Introdução

Nesse artigo, procuramos refletir sobre a experiência de museu no virtual, tanto no que se refere ao organismo museu, seus pensamentos e suas práticas, quanto em sua dinâmica com os seus visitantes, explorando a relação sujeito-objeto no contexto da tríade digital-virtual-real e dos seus desdobramentos comunicacionais, uso de mídias, redes sociais e outros recursos tecnológicos. Nesse sentido, pensar em um museu sem público é o mesmo que pensar em um emissor sem um receptor nos sistemas de comunicação. Para que a "mágica" aconteça, é preciso que exista um diálogo entre os interlocutores. A reflexão a respeito da experiência de museu, pautada na bagagem informacional e emocional que cada um carrega, única, pessoal e intransferível e que se dá, sobretudo, no nível da experiência individual, será desenvolvida no âmbito das especificidades desse encontro no meio digital e das estratégias que o museu virtual pode criar para viabilizar esse encontro a partir dos processos de curadoria digital.

Entende-se que os procedimentos no museu virtual são, em muitos aspectos, semelhantes aos procedimentos de musealização das instituições físicas, abarcando ações de preservação, documentação e comunicação. Porém, pela própria natureza essencialmente informacional e comunicacional dos museus virtuais há algumas especificidades nos seus procedimentos de musealização que podem ser observadas nas práticas do MVIM, que se propõe a ser um museu catalisador. O MVIM surge como um museu virtual sem uma sede física, mas conta com o acervo de museus parceiros que tem edifícios físicos.

O MVIM apresenta características singulares: (1) engloba acervos de várias instituições (Museu Instrumental Delgado de Carvalho, Museu Villa-Lobos e Instituto Moreira Salles), cujos itens de acervo são apresentados através de fotos, textos descritivos, classificação, descrição, bibliografia e notas; (2) disponibiliza diversos espaços virtuais, além do catálogo, visando um diálogo mais amplo com o público, como vídeos com músicos, entrevistas com luthiers, artigos escritos por pesquisadores e um espaço para novidades e curiosidades e; (3) conta com desdobramentos comunicacionais externos ao Website do museu no Youtube, no Facebook e no Instagram.

Utilizamos um quadro teórico da Museologia para analisar as práticas de musealização e novas possibilidades de interação entre museus e públicos no ambiente virtual. Na primeira seção, apresentamos o MVIM, sua concepção e estrutura. Na segunda seção, investigamos as novas possibilidades da relação sujeito-objeto no contexto da tríade digital-virtual-real. Na terceira parte do artigo, discutimos as especificidades das práticas de musealização do MVIM, comparando-as com as

de outra experiência museal, o *Musical Museums Online* (MIMO). Para finalizar, refletimos sobre a importância do museu ser compreendido como um organismo em permanente mutação, adaptável às mudanças sociais e culturais.

Raízes do MVIM

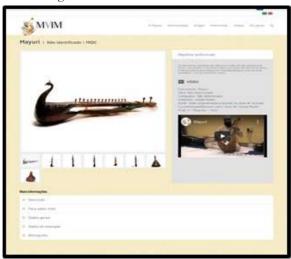
O MVIM nasce e se desenvolve no mundo da virtualidade, mas com raízes no mundo físico. Foi criado no âmbito do projeto "Museu Virtual de Instrumentos Musicais Delgado de Carvalho", cujo objetivo principal era recuperar, armazenar, organizar, catalogar, fotografar e criar um site para o acervo do Museu Instrumental Delgado de Carvalho (MIDC), o primeiro e mais importante museu de instrumentos musicais do Brasil. Pertencente, atualmente, à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o MIDC foi criado no final do século XIX, no Instituto Nacional de Música, pelo seu primeiro diretor, o compositor e maestro Leopoldo Miguéz (1850 a 1902). Em seu acervo estão presentes instrumentos provenientes de diversos países, como Java, Egito, Sudão, Índia, China, Estados Unidos da América, Marrocos e Pérsia (Irã) que, inicialmente, eram destinados ao estudo de história da música e de organologia musical, com acesso restrito aos alunos acompanhados por professores e com a autorização do diretor. A partir da década de 1970, o museu é aberto ao público, ficando seu acervo exposto em vitrines no corredor principal da Escola de Música até 2008, quando o museu foi desativado e os itens armazenados (CARDOSO, 2008).

A recuperação do MIDC foi complexa pois o acervo necessitava de significativas ações de restauração, higienização e organização e, no Brasil, pouca experiência havia sobre essas questões em museus de música. Investigamos, nesse sentido, iniciativas de museus e instituições como: Museu de Música de Lisboa; *Musée* da *Cité de la Musique de Paris*; *Musée des Instruments de Musique de Bruxelas*; *Horniman Public Museum* de Londres; *Musical Instrument Museum Online* (MIMO); *The Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque; e o comitê de museus relacionados a instrumentos musicais, o CIMCIM – Comité Internacional de Museus e Coleções de Instrumentos Musicais, que foram fontes fundamentais para o direcionamento e a organização da informação no museu físico e, também, para o museu virtual que estávamos criando. Tivemos sempre uma preocupação em criar um museu virtual informativo e organizado; que atraísse um amplo público com interesses variados; que também contasse com espaço para a pesquisa e a reflexão sobre aspectos da música e dos instrumentos musicais e temas afins e espaço para crescer (BALLESTÉ & ALMEIDA, 2014). E, dessa forma, em dezembro de 2014, foi inaugurado

o MVIM, com foco central no catálogo com fotos, áudios, histórico, detalhes de estrutura física, local e data de fabricação, localização física e outros dados de cada um dos 76 instrumentos musicais pertencentes ao acervo do Museu Instrumental Delgado de Carvalho. Na figura 1 mostramos a página inicial do MVIM e na figura 2 mostramos a tela de apresentação de um instrumento musical do catálogo do MVIM.

Figura 1. Página inicial do MVIM.

Fonte: *Print screen* de tela do site.

Figura 2. *Mayuri* no catálogo do MVIM.

Fonte: *Print screen* de tela do site.

Durante o desenvolvimento do projeto, com o aprofundamento dos estudos relacionados às áreas de Museologia, Musicologia e Organização do Conhecimento que avançam na discussão teórica e nas práticas metodológicas relacionadas ao museu virtual, à mídia digital, à virtualidade do acervo, ao ciberespaço e às redes sociais, o MVIM vislumbra novas direções, intenções e proporções.

Em 2019, o MVIM inicia a caminhada no sentido de ser um espaço virtual agregador de acervos de instrumentos musicais de instituições brasileiras com o intuito de apresentá-los e divulgá-los de maneira dinâmica e inovadora, enfatizando os aspectos educativos, transformando-se, dessa forma, num espaço de convergência de acervos e de conhecimento.

Hoje, o museu conta com o acervo de instrumentos musicais do Museu Instrumental Delgado de Carvalho e está agregando à sua coleção os instrumentos do Museu Villa-Lobos e do Instituto Moreira Salles, o que deverá ser uma realidade no final de 2021.

Além do catálogo de instrumentos, o MVIM abarca outras seções: "Em pauta", um espaço livre em permanente renovação, com opiniões, exposições e curiosidades sobre música e instrumentos musicais; "Artigos", espaço para artigos mais longos e acadêmicos sobre instrumentos musicais e temas afins; "Entrevistas" com luthiers e instrumentistas; "Vídeos" com aulas e informações preparadas por luthiers e músicos; "Normas para a elaboração do catálogo"; "Referências bibliográficas"; informações gerais "Sobre o projeto"; "Links" para sítios relacionados à música e instrumentos musicais; "Acervo", apresentando as instituições parceiras e os novos acervos que estão sendo reunidos no espaço virtual do MVIM.

A comunicação com o público através da utilização das mídias, redes sociais e outros recursos tecnológicos também faz parte das atividades do MVIM, que tem um canal no YouTube no qual são postados os vídeos dos instrumentos; uma página no Facebook na qual são inseridas regularmente postagens sobre os novos conteúdos e; um canal no Instagram no qual postamos as novidades do site.

A experiência de museu no virtual

Para falar da experiência de museu no virtual propomos uma breve reflexão sobre as questões que envolvem a relação do organismo museu com o seu público, primordial para o seu entendimento e para a sua própria existência enquanto instância comunicacional fundamentada na relação sujeito-objeto, definida pela teórica da Museologia Waldisa Rússio como *fato museal* ou *fato museológico*, e que consiste na

> relação profunda entre o homem (sujeito conhecedor) e o objeto, parte da realidade à qual o homem pertence igualmente e sobre a qual ele tem o poder de agir. Essa relação comporta diversos níveis de consciência e o homem pode apreender o objeto por meio dos seus sentidos: visão, audição, tato, etc. (1981, p. 58 – Tradução nossa).

Ainda segundo Rússio (1981), essa relação é desenvolvida a partir da percepção advinda da emoção e da razão; do registro dessa percepção traduzida em sentimento, imagem e ideia; e da memória, que sistematiza ideias e imagens e as conexões entre elas. Partindo desses conceitos é possível apreender que a experiência de museu é pautada na bagagem informacional e emocional que cada um carrega, e que ela é única, pessoal e intransferível e se dá, sobretudo, em um nível virtual: o da experiência individual. Cada indivíduo perceberá aspectos particulares e terá visões, emoções e sentimentos distintos, baseados em suas experiências e conhecimentos prévios e em seu contexto social e existencial.

O museu do século XX trilhou um caminho para uma nova forma de existir, que extrapola o conceito de uma coleção de objetos encerrada em um edifício para abraçar a ideia de integração com a sociedade em um sentido mais amplo. Este processo se iniciou com a criação do conceito de ecomuseu, um novo modelo de museu com uma proposta de integração ao meio ambiente e à comunidade a que está associado, formando um conjunto integrado. O movimento da Nova Museologia trouxe reflexões ainda mais aprofundadas sobre o papel social dos museus, ressaltando a importância de sua função comunicacional e educacional. Esse processo, descrito aqui de forma resumida, mas que se desenrolou por algumas décadas, trouxe uma transformação que Heinich (2012, p. 19 apud BRULON, 2015, p. 268) nomeou como um processo de estruturação de uma nova "gramática axiológica" para o campo museal, que partindo do contexto dos ecomuseus se expandiu, rompendo com a lógica de modelos de museus tradicionais. Segundo Brulon (2016), essa transformação se deve a um novo olhar museológico sobre o museu, suas coleções e o valor documental atribuído a elas, que "[...] passa a privilegiar o valor das experiências humanas a partir das diversas possibilidades interpretativas sobre os objetos" (BRULON, 2016, p. 111). O autor afirma, ainda, que "[...] a Museologia Contemporânea esgotou as suas formas objetivas buscando explorar na subjetividade dos visitantes a sua principal instância de atuação" (BRULON, 2016, p. 111).

Na esteira dessa transformação e com a evolução da Internet, o museu se expandiu para o ciberespaço, e mais uma vez se reinventou com a criação do

museu virtual ou cibermuseu. Pierre Lévy define o conceito de ciberespaço – que também chamou de “rede” – como

> o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que alimentam esse universo (LÉVY, 1999, p.17).

O ciberespaço se localiza no universo da “cibercultura”, que segundo Lévy não está separada da cultura, somente se diferencia por operar em um âmbito tecnológico. O autor define o termo cibercultura como “[...] o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (LÉVY, 1999, p. 17). O autor trata o espaço virtual como parte integrante do mundo real, que possibilita relações à distância com lugares e pessoas que não seriam viáveis no mundo físico.

Roque (2018) reflete sobre o museu como um lugar onde são expostos e comunicados objetos “reais”. Podemos pensar que “real”, no contexto de nossa análise, pode ser considerado o que existe tanto em âmbito físico quanto em âmbito virtual, já que o conceito de realidade não se aplica somente ao que podemos considerar tangível. O intangível entra nessa análise como outra possibilidade, quando focamos na tecnologia digital aliada ao museu virtual, que trouxe uma nova forma de interação do público com o objeto museológico. Objeto este que, mesmo no museu tradicional, ao ser musealizado é retirado de seu contexto original, perdendo a sua utilidade primordial e recebendo atribuições e significados de acordo com o contexto em que é inserido dentro do museu, seja ele físico ou virtual. Cabe aqui trazer o debate instaurado por Roque (2018), a respeito da dicotomia entre real e artificial, quando a autora discute a questão que envolve a versão digital de um objeto museológico e o receio de que seja percebida como um simulacro do “real”. Colocando essa ideia em perspectiva, podemos pensar na proposição de René Magritte em sua obra “La trahison des images” (A traição das imagens), onde a imagem de um cachimbo é representada com a legenda “Ceci n’est pas une pipe” – “Isto não é um cachimbo” –, trazendo a reflexão sobre o objeto em si e sua representação.

Figura 3. *La trahison des images*. Óleo sobre tela. René Magritte, 1929.

Fonte: *Images Analyses* – Blog da *Université Paris 1 Panthéon Sorbonne*. Disponível em: http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/v4/?p=296

Voltando à questão da musealização dos objetos, em alinhamento com as ideias de Roque (2018), podemos dizer que o museu, considerado pela autora como um "espaço de descontextualização e de representação" (ROQUE, 2018, p. 23), utiliza-se desse recurso para criar narrativas e conexões com múltiplas realidades, encaixando os objetos em perspectivas diversas, de acordo com o que deseja comunicar. A partir dessa premissa o museu se amplia e se descola do conceito tradicional de expor os objetos ao olhar do público, propiciando novas experiências. Podemos concluir que a relação sujeito-objeto no contexto da tríade digital-virtual-real e dos seus desdobramentos comunicacionais, uso de mídias, redes sociais e outros recursos tecnológicos, não se opõe ou se sobrepõe às experiências que podem ser vivenciadas em um museu físico, mas acrescenta novas camadas de informação, interatividade e maneiras de perceber o museu como um organismo vivo e conectado com as transformações da sociedade. Ao se expandir para o ciberespaço, outra camada do real, o museu passa a existir e coexistir em vários âmbitos, provando que as suas possibilidades atravessam paredes.

As especificidades dos museus virtuais e do MVIM

Como discutido na seção anterior, novas práticas de musealização e de interação sujeito-objeto estão surgindo no ciberespaço. Os museus virtuais se enquadram neste contexto da cibercultura, e para analisá-los torna-se necessário utilizarmos novas perspectivas teórico-práticas da Museologia, como por exemplo a Cibermuseologia, corrente museológica que reúne as reflexões sobre o uso das mídias digitais pelos museus. Nos últimos anos, é possível perceber o desenvolvi-

mento desta corrente museológica, considerando o número crescente de trabalhos profissionais e conferências sobre a dimensão digital dos museus, bem como o surgimento de novas profissões nos espaços museais. Grandes museus do mundo estabeleceram departamentos especialmente responsáveis pela gestão de plataformas de mídia digital. A necessidade de curadoria digital consequentemente gerou a necessidade de Curadores de Coleções Digitais – profissão que apareceu com expressividade nos museus entre 2013 e 2014, especialmente nos Estados Unidos. Para museus menores, nem sempre é possível o estabelecimento de setores de mídias digitais, mas a necessidade de pelo menos uma pessoa trabalhar em tempo integral com as redes sociais foi reconhecida em várias conferências (LESHCHENKO, 2015).

Além dessas mudanças no campo profissional, há também a emergência do discurso acadêmico da Cibermuseologia com o crescimento mundial do número de conferências com esta temática, bem como a publicação regular de monografias (desde pelo menos a década de 1990) sobre questões relacionadas à dimensão digital dos museus. É importante assinalar que o prefixo "ciber" não se refere somente ao uso da internet, mas também a tudo que está relacionado a computadores. Assim, entre as temáticas ou práticas que são objeto de análise da Cibermuseologia podemos citar o uso de computadores em museus para fins educacionais e suplementares a outros recursos visuais multimídia, como: televisão; museus virtuais; exposições virtuais em sites de museus; tours em celulares; armazenamento de informações, incluindo arquivos de som ou imagens; digitalização do patrimônio intangível; estratégias de mídia social; impressão 3D; projetos de narrativas digitais; entre outros (LESHCHENKO, 2015).

Dessa forma, os museus virtuais aparecem como experiências discutidas e desenvolvidas dentro da corrente da Cibermuseologia e surgem, assim como esta corrente, na década de 1990, quando se inicia o processo de popularização do uso da internet. Como fenômeno recente, a definição de museu virtual ainda está em debate, porém podemos provisoriamente compreendê-los como espaços que realizam suas ações de musealização prioritariamente na internet e que não necessariamente têm um edifício com portas abertas para receber o público (HENRIQUES, 2004).

Sendo assim, é preciso analisar de perto as práticas de musealização dos museus virtuais para compreender as inovações e continuidades em relação aos museus com edifícios físicos. Compreende-se musealização como a cadeia de procedimentos de seleção, documentação, pesquisa, conservação e comunicação que

 ISSN 2318-7026

transformam um objeto da vida cotidiana em museália, documento ou testemunho de um contexto sociocultural. Todos estes procedimentos implicam em operações que atribuem valores aos objetos que posteriormente, no contexto dos museus, são apresentados ao público nas diversas ações de comunicação.

Uma especificidade dos museus virtuais apontada por Henriques (2004) é a possibilidade de estruturação de redes de conexão entre várias instituições afins e com objetivos similares. Dessa forma, acervos são reunidos, por exemplo, em exposições que apresentam conteúdos de instituições diferentes. O *Musical Instruments Museums Online* (MIMO), plataforma que inspirou o surgimento do MVIM, é um exemplo de rede de conexão entre diferentes instituições. O MIMO estruturou-se (a partir de um projeto financiado pela Comissão Europeia) como um consórcio de museus que possuem acervos de instrumentos musicais. O objetivo é criar um único ponto de acesso online para essas coleções (MIMO, 2021).

Há similaridades entre o MIMO e o MVIM, já que ambos buscam reunir acervos de instrumentos musicais que dificilmente seriam vistos juntos em um espaço físico. Este único ponto de acesso oferece a oportunidade para pesquisadores e o público em geral de conhecerem aspectos dos instrumentos musicais, seus fabricantes e/ou autores, classificações, entre outros assuntos. Porém, também é possível notar diferenças. A primeira delas é que o MIMO não se apresenta propriamente como um museu virtual, mas sim como um consórcio de vários museus que existem fisicamente. É possível compreender o MIMO como uma importante base de dados, um grande catálogo online desses diferentes acervos. Em termos de práticas de musealização, o MIMO parece se ocupar mais da etapa da comunicação, apresentando uma maneira específica de apresentar os acervos no espaço virtual da internet. O MIMO recolhe informações selecionadas na base de dados dos museus consorciados, tais como nome do instrumento, fabricante, ano de fabricação, fotografia e, além disso, para que o usuário obtenha mais informações, inclui um link direto para o registro do item no site do museu detentor do instrumento.

O MVIM, por sua vez, tem assumido funções mais amplas e diretas nas instituições parceiras. Em sua comunicação o MVIM de fato apresenta-se como museu virtual, que realiza suas ações preferencialmente no espaço virtual, assim como descrito por Henriques (2004). Neste sentido, são experimentadas outras formas de comunicação do acervo, além da disponibilização do catálogo online dos acervos de diferentes instituições: na seção "Em pauta" foi instituído um espaço livre em permanente renovação, com opiniões, exposições e curiosidades sobre música e instrumentos musicais; em "Artigos" há a disponibilização de artigos

 ISSN 2318-7026

sobre instrumentos musicais e temas afins; há também "Entrevistas" com luthiers e instrumentistas e "Vídeos" com aulas e informações preparadas por luthiers e músicos.

Além de explorar diferentes formas de comunicação dos acervos, o MVIM realiza outros procedimentos da cadeia da musealização, tais como conservação, documentação e pesquisa. Os procedimentos de conservação, executados no mundo físico, demonstram que a musealização realizada pelo MVIM se estende para os espaços dos parceiros, apesar da comunicação dos acervos ocorrer na Web. Na parceria com o Museu Instrumental Delgado de Carvalho foram restaurados 76 instrumentos musicais do acervo. Além disso, a coleção foi acondicionada em armários deslizantes adquiridos por meio da parceria estabelecida entre o MVIM (parte do IBICT), a Escola de Música (UFRJ) e a FAPERJ. Na colaboração com o Museu Villa-Lobos estão sendo confeccionados instrumentos musicais que fazem parte da poética musical do compositor. Para a entrada no catálogo online do MVIM, os instrumentos musicais são pesquisados e documentados segundo Normas de Catalogação específicas do MVIM (também disponibilizadas no website).

Assim, percebemos as próprias especificidades do MVIM, um museu virtual que pretende, além de reunir acervos de instrumentos musicais de diferentes instituições, realizar suas próprias práticas de musealização: ações de conservação, pesquisa e documentação se estendem para o mundo físico e a etapa de comunicação é realizada na Web. Há também singularidades na forma que o catálogo online é apresentado, pois busca-se contextualizar os instrumentos musicais com imagens, áudios, vídeos, informações adicionais e curiosidades. Estas últimas são disponibilizadas no metadado "Para saber mais", que traz dados sobre a história dos instrumentos musicais, seus diferentes usos e formatos ao longo do tempo e como são utilizados na atualidade. Estes recursos e informações apresentam os instrumentos musicais em um catálogo que também pode ser compreendido como uma espécie de exposição virtual. Assim, o catálogo exerce dupla função, tanto de disponibilizar a documentação do acervo, como de exibir o acervo de forma dinâmica.

Considerações finais

A experiência prática e reflexiva sobre o museu no virtual, explorando a relação sujeito-objeto no contexto da tríade digital-virtual-real, nos remete à organização museológica, à dinâmica com o público, ao espaço virtual e aos desdobramentos comunicacionais, mostrando que o museu existe e coexiste em várias dimensões.

O MVIM aceita os desafios inerentes ao fato de existir como um museu virtual no ciberespaço, considerando a importância da análise contínua do impacto de suas práticas no mundo físico. As relações com os seus visitantes, que se expandem para as redes sociais e suas lógicas, são um reflexo das novas formas de comunicação do museu com a sociedade, e estão sujeitas às transformações do mundo, que não param de acontecer. Suas ações não mais se resumem a um espaço físico de exposição ou a um local de guarda e preservação de objetos, mas se ampliam para múltiplos meios. Diante dessas transformações, o museu pode ser entendido como um organismo em permanente mutação, que flexibiliza e ajusta seus *modus operandis* às novas maneiras de atuar como ponte entre o humano, o real (e suas nuances), o digital e o virtual, em suas diversas manifestações.

 ISSN 2318-7026

Referências

BALLESTÉ, Adriana & ALMEIDA, Álea de. Organização e representação da informação no Museu Virtual de Instrumentos Musicais – MVIM. **Anais XV ENANCIB*, *Além das nuvens: Expandindo as fronteiras da Ciência da Informação**. Belo Horizonte: ECI/UFMG, 2014, p. 848-868.

BRULON, Bruno. A invenção do ecomuseu: o caso do Écomusée du Creusot Montceau-les-Mines e a prática da Museologia Experimental. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 267-295, ago. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104=93132015000200267-&Ing=en&nrm-iso>. Acesso em: 22 mar. 2021.

BRULON, Bruno. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. **Transinformação** [online]. 2016, v. 28, n. 1, pp. 107-114. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2318-08892016002800009>. Acesso em: 24 jun. 2021.

CARDOSO, André. A Escola de Música e suas coleções especiais. In: **Universidade e lugares de memória**. Organizado por Antônio José Barbosa de Oliveira. Rio de Janeiro: UFRJ/FCC/SIBI, 2008, p. 203-220.

HENRIQUES, Rosali (2004). **Memória, museologia e virtualidade: um estudo sobre o Museu da Pessoa**. Dissertação de Mestrado em Museologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Disponível em: <http://www.museologia-portugal.net/files/upload/mestrados/rosali_henriques_1.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2021.

LESHCHENKO, Anna. Digital Dimensions of the Museum: Defining Cybermuseology's Subject of Study. **ICOFOM Study Series**, **ISS – 43**, ICOFOM/ICOM, Paris, 2015, p. 237-241.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura** / Pierre Lévy; tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999. 264 p. (Coleção TRANS).

MIMO - MUSICAL INSTRUMENTS MUSEUMS ONLINE. Disponível em: <https://mimo-international.com/MIMO/~/about-mimo.aspx?_lg=sv-SE>. Acesso em: 17 mai. 2021.

ROQUE, Maria Isabel. O dilema do museu: Apenas real ou também virtual? In: F. Ilharco, P. Hanenberg & M. S. Lopes (Ed.). **Património cultural e transformação digital.** Lisboa: Universidade Católica Portuguesa – CECC, 2018, pp. 21-31.

RÚSSIO, Waldisa. Interdisciplinarity in museology. **Museological Working Papers – MuWoP 2**, 1981, p. 58. Disponível em: <http://icofom.mini.icom.museum/publications-2/museological-working-papers/>. Acesso em: 21 mar. 2021.

Fotografias do Acervo Pe. Jaime Diniz: uma proposição de tratamento informacional por meio da análise documentária

Wheldson Rodrigues Marques

Neste texto apresentamos discussão em caráter introdutório sobre as fotografias do Acervo Pe. Jaime Diniz, acervo musical recolhido à Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello, no Recife. Espécies documentais relevantes como possíveis fontes e objetos de pesquisa, fotografias permitem a leitura de fragmentos da realidade e do cotidiano, das suas representações e das performances sociais – no caso específico do musicólogo Jaime Diniz, das suas performances musicais, religiosas e científicas. Testemunhos que podem ser estudados em seus aspectos históricos e simbólicos, essas fotografias possibilitam identificar, compreender e problematizar, na trajetória de Jaime Diniz, expressões e afirmações de seus papéis sociais e das relações dos espaços físicos com os lugares sociais e de representação cultural e intelectual próprios dessa trajetória. Todavia, esses documentos fotográficos não foram ainda objeto ou fonte para a pesquisa. Elas sequer têm sido consultadas pelos pesquisadores mais especificamente interessados nos documentos que provêm das atividades do padre Jaime Diniz, ficando esse interesse mais frequentemente voltado para a consulta aos documentos musicográficos, principalmente às partituras e partes manuscritas de composições dos séculos XVIII e XIX. A razão para essa ausência de consulta às fotografias é que esses documentos ainda não receberam tratamento visando à representação da informação. Propomos, assim, a análise documentária de fotografias como procedimento com o fim de produzir os instrumentos necessários à representação e recuperação das informações contidas nos documentos musicográficos do Acervo Pe. Jaime Diniz e, assim, promover as condições necessárias para a sua disseminação.

 ISSN 2318-7026

Introdução

Neste texto apresentamos estudo exploratório a respeito dos documentos fotográficos do Acervo Pe. Jaime Diniz. Partimos, principalmente, de referenciais da Ciência da Informação que discutem o tratamento documental de fotografias em perspectiva pós-custodial, de disseminação da informação e democratização de conhecimentos. Nesse sentido, consideramos e apresentamos a *análise documentária de fotografias* como proposta de procedimento para a representação da informação, para que possa ser avaliada, discutida e aplicada pela equipe da instituição custodiadora.

O Acervo Pe. Jaime Diniz, custodiado pelo Instituto Ricardo Brennand, no Recife, está recolhido à biblioteca da instituição, a Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello, desde 2002, ano de sua aquisição. As fotografias estão entre as diversas espécies documentais que constituem o acervo[1]. Por razões diversas[2], não foram inseridas nos processos de organização e tratamento documental realizados pela equipe da biblioteca. Foram apenas reunidas[3], agrupadas e ordenadas a partir de alguns critérios estabelecidos pela coordenação do setor (principalmente o cronológico, quando foi possível fazê-lo, por exemplo, a partir das legendas presentes nas fotos). As condições atuais de acesso à informação relacionada às fotografias, nesse caso, são a razão para a proposição de tratamento aqui discutida.

Procedimentos metodológicos adotados

Inicialmente, foram realizadas buscas por produções científicas com objetos e objetivos voltados para o tratamento informacional de fotografias[4]. Após análise dos resultados e verificação das propostas de pesquisa encontradas, foram

1 São os documentos musicográficos (partituras e partes, principalmente) os mais solicitados e consultados pelos pesquisadores que têm tido acesso mediado ao Acervo Pe. Jaime Diniz ao longo desse período.

2 A falta disponibilidade de uma equipe reduzida frente à quantidade de demandas e ao volume de documentos são, a nosso ver, a razão principal.

3 É preciso ainda verificar, se as condições assim possibilitarem, o que foi definido e realizado sob a ótica do princípio arquivístico do respeito à ordem original e se houve a preservação das relações intelectuais entre os documentos.

4 As seguintes bases de dados e repositórios institucionais foram consultados: Base de Dados Referenciais de Artigos de Periódicos em Ciência da Informação (BRAPCI); Repositório Institucional UFBA; Repositório Institucional UFPB; ATTENA - Repositório Digital da UFPE; Repositório Institucional UFRN; Scientific Electronic Library Online (SciELO); Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES; Portal de Periódicos da CAPES; e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (BDTD-IBICT).

selecionadas publicações, entre teses, dissertações e artigos acadêmicos cuja leitura e avaliação possibilitou a identificação de alguns pontos de discussão em comum. Quanto ao tratamento informacional de imagens, encontramos abordagens sobre a aplicação de políticas de indexação com vistas a melhorar os processos de representação e recuperação da informação. Diversos estudos abordam temas relacionados a disseminação, encontrabilidade e acesso à informação – o que aponta para uma perspectiva pós-custodial na consideração às práticas de instituições de memória. Por fim – e o que nos interessa mais particularmente – encontramos discussões em torno da *análise documentária de fotografias*.

Diversos estudiosos forneceram contribuições importantes para a concepção e desenvolvimento de procedimentos de *análise documentária* no tratamento informacional de fotografias. Entre eles, Miriam Manini, em sua tese de 2002, intitulada **Análise documentária de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários**. Esse é um texto recorrentemente citado nas demais publicações e o modelo que a autora oferece para a análise (MANINI, 2002, p. 105)[5] será apresentado adiante, na seção 5 desta comunicação, quando apresentamos também alguns primeiros "testes" da análise propriamente dita, por assim dizer, utilizando 3 representantes digitais de fotografias do Acervo Pe. Jaime Diniz.

Problemas relacionados à organização e acesso a documentos fotográficos

De antemão, reiteramos que o Acervo Pe. Jaime Diniz é, por definição, um acervo musical. E acervos musicais brasileiros, por suas condições de acesso nem sempre favoráveis, muitas vezes requerem dos pesquisadores uma espécie de ação em duas frentes. Além da análise e estudo das fontes em si, eles comumente precisam se dedicar, muitas vezes de modo preliminar, a procedimentos mais relacionados ao tratamento documental de tais acervos, ou de parte deles. É o que Amanda Gomes (2018, p. 26) chama de *Janus Ofício*. O Acervo Pe. Jaime Diniz é também, afinal, um exemplo dessa realidade.

Com relação às fotografias, diferentemente do que ocorre com documentos escritos, a sua inclusão "no quadro de documentos considerados arquivísticos" é recente (MACHADO et al., 2019, p. 3). Por isso, a aplicação de procedimentos arquivísticos nesse caso, mesmo os mais básicos, pode ser problemática e gerar muitas dúvidas por se tratar de campo pouco desenvolvido.
Instituições de memória que possuem acervo fotográfico ainda mantêm práticas

5 As bases para a elaboração de sua Grade de Análise Documentária de Imagens Fotográficas, utilizada em nosso trabalho, são as contribuições de Johanna W. Smith e Sara Shatford Layne.

de organização que não atendem às necessidades de informação de pesquisadores interessados nessas espécies documentais (PADILHA, 2014, p. 29). Constata-se ainda a falta de definição de parâmetros para avaliação de documentos fotográficos, diferente do que ocorre com documentos escritos, "razoavelmente fundamentados pela literatura especializada" (TONELLO, 2010, p. 11).

Soma-se a isso a carência de políticas de indexação voltadas para fotografias (FELIPE; PINHO, 2016) e a não utilização, para acervos fotográficos, de métodos para análise do conteúdo na imagem e para a criação de linguagens documentárias (AMARAL, 2009).

Esses problemas apresentados são verificáveis, em maior ou menor grau, quando avaliamos as condições de acesso aos documentos do Acervo Pe. Jaime Diniz. Diante disso, delineamos a proposta deste trabalho sem prescindir de posicionar alguns preceitos.

Preceitos e recomendações para o tratamento documental de fotografias

Compreendemos que os procedimentos para o tratamento das fotografias do Acervo Pe. Jaime Diniz deverão ser aplicados à luz da Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE), que é, do ponto de vista informacional, o padrão para descrever documentos arquivísticos, incluindo os iconográficos. Isso porque, tendo sido produzida principalmente em virtude da descrição de documentos em fase permanente, a NOBRADE busca promover a facilitação do acesso à informação (BRASIL, 2006, p. 10).

Quanto à descrição propriamente dita, se faz necessário, na análise, considerar a importância do contexto de produção (TONELLO; MADIO, 2018) ou de criação (SILVA, 2018) das fotografias, bem como dos aspectos sociocognitivos ao considerarmos o autor da análise (como esses aspectos influenciam, por exemplo, na indexação) (FELIPE, 2016; FELIPE; PINHO, 2016).

Não se pode deixar de lado a relação das fotografias com os outros tipos de documentos do acervo (TONELLO; MADIO, 2018), na esteira do argumento de Aline Lacerda (2012, p. 283), para quem é preciso pôr em questão as maneiras tradicionais de organizar fotografias em arquivos, "que consideram esses documentos desvinculados do restante da documentação e que valorizam os conteúdos factuais das imagens sobre quaisquer outros elementos de significação".

Outro preceito diz respeito à questão da mediação do documentalista como condição para acesso aos documentos. Já informamos que, quanto às fotografias e demais documentos do Acervo Pe. Jaime Diniz, o acesso a essas fontes

exige mediação, conforme política setorial da biblioteca. Amaral (2009) defende a adoção de critérios socializáveis para representar os conteúdos, condição para a ampliação do seu alcance para além dos limites da mediação, o que está mais de acordo com valores e práticas cultivadas por profissionais da informação em tempos mais recentes – de abertura, disseminação e democratização dos conhecimentos.

Análise documentária como proposta para o tratamento das fotografias do Acervo Pe. Jaime Diniz

Ao tratarmos de documentos fotográficos em acervos históricos, é preciso considerar desde iniciativas relacionadas à preservação e conservação dos suportes – adequação das condições ambientais de temperatura e umidade, higienização e acondicionamento, por exemplo, o que possibilita aumentar a permanência desses documentos ao longo do tempo –, até aquelas voltadas para a promoção do acesso à informação, o que demanda a produção de instrumentos para garantir e ampliar, pelo maior tempo possível, o seu alcance (STROHSCHOEN, 2012).

A propósito do acesso à informação, verificamos a presença de abordagens sobre análise documentária em diversos textos consultados (TONELLO, 2010; RODRIGUES, 2011; MALTA, 2013; AGUIAR, 2020). Optamos por sugerir a análise documentária para o tratamento das fotografias do Acervo Pe. Jaime Diniz em razão de sua importância discutida no âmbito da representação e recuperação da informação em arquivos permanentes, ou seja, no sentido da preservação da memória (AGUIAR, 2020, p. 12, 39).

Miriam Manini (2002, p. 20) define a análise documentária como atividade normalizadora que visa a buscar, no documento, características que possibilitem que ele seja encontrado ou recuperado. Renata Padilha (2014, p. 57), baseando-se em Cunha (1987, p. 40) considera que se trata de processo de descrição de conteúdo para a recuperação da informação. Também pode ser caracterizada, conforme Dyego Aguiar (2020, p. 14) como procedimento metodológico no tratamento documental, que auxilia na representação da informação. Por fim, segundo Izângela Tonello (2010, p. 31), a análise documentária, na área de Ciência da Informação, define o "conjunto de atividades em busca da representação do conteúdo informacional dos documentos".

Em torno do profissional da informação, algumas condições são destacadas. Em primeiro lugar, a análise documentária requer, desse profissional, entre outras coisas "conhecimento prévio da fotografia ou do acervo do qual faz parte" (TONELLO, 2010, p. 41). É o que já defendia Manini, reiterada por Albertina Malta (2013, p. 45):

> é imprescindível a valorização da bagagem intelectual do cientista da informação, traduzida no conhecimento sobre a documentação que está analisando, bem como o conhecimento dos interesses dos usuários do acervo e a ciência da política da instituição.

É também importante a realização de pesquisa histórica relacionada às imagens, a fim de buscar compreender o seu contexto e trajetória social, “desde o momento da escolha do assunto pelo fotógrafo até a sua inserção no acervo” (MALTA, 2013, p. 46). Com isso, um olhar abrangente para o acervo, considerando os outros tipos documentais que formam o todo, cumpre papel fundamental no processo de análise documentária de fotografias.

> Certamente, um documento fotográfico de arquivo não deve estar solto dentro do acervo, desligado do seu conjunto de documentos (especialmente os textuais). Tais outros documentos são importantíssimos na construção de sentido das imagens fotográficas (no caso dos arquivos), imagens que, ao contrário do que se gostaria, neste caso, não falam por si mesmas. (MANINI, 2002, p. 13).

Para o tratamento documental das fotografias do Acervo Pe. Jaime Diniz, destacam-se algumas séries documentais que podem subsidiar essa análise. A correspondência de Jaime Diniz, por exemplo, é constituída de cartas escritas por personagens importantes na formação e desenvolvimento da musicologia histórica brasileira[6]. Para informações a respeito de sua trajetória, é possível consultar os currículos, além de outros documentos que permitem conhecer mais de sua formação e redes de sociabilidade. Há também textos em jornais, atualmente acessíveis pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, importantes fontes de informação para mapear as suas atividades profissionais. Além disso, já vêm sendo produzidos textos acadêmicos que tratam da trajetória de Jaime Diniz.

Feitas as observações e considerações acima, procuramos fazer algumas primeiras tentativas de análise documentária baseados no modelo fornecido por Manini (2002, p. 105). Reiteramos o caráter incipiente e exploratório deste estudo, como está expresso no Resumo e Introdução deste texto, o que certamente deixa perceptíveis as limitações quanto ao preenchimento dos campos, principalmente aquelas relacionadas aos aspectos sociocognitivos. O exercício será válido, sobretudo, na medida em que puder ser avaliado e criticado pelos pares.

6 Francisco Curt Lange, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Aluízio José Viegas e Régis Duprat, para citar alguns exemplos.

Figura 1 – Fotografia de Fúrio Franceschini. [no verso: "Maestro F. Franceschini | no Seminário do | Ipiranga | (1946) | J. C. Diniz | S. Paulo | 1947"]

Fonte: Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello, Acervo Pe. Jaime Diniz.

Tabela 1 – Teste de análise documentária da fotografia de Fúrio Franceschini (Figura 1).

<table>
<tr><th rowspan="3">CATEGORIA</th><th colspan="3">CONTEÚDO INFORMACIONAL</th><th rowspan="3">DIMENSÃO EXPRESSIVA</th></tr>
<tr><th colspan="2">DE</th><th rowspan="2">SOBRE</th></tr>
<tr><th>GENÉRICO</th><th>ESPECÍFICO</th></tr>
<tr><td>QUEM/O QUÊ</td><td>Homem idoso.</td><td>Fúrio Franceschini.</td><td rowspan="4">Educação musical. Curso de Teologia. Ensaio musical.</td><td rowspan="4">Pose. Retrato.</td></tr>
<tr><td>ONDE</td><td>São Paulo, Brasil.</td><td>Seminário Central do Ipiranga.</td></tr>
<tr><td>QUANDO</td><td>Século 20, década de 1940.</td><td>1946.</td></tr>
<tr><td>COMO</td><td>Em pé.</td><td>De terno e gravata, com um chapéu e um papel compactado em cilindro.</td></tr>
</table>

Fonte: Elaboração do autor.

A fotografia em Figura 1 traz no verso informações utilizadas para preencher diversos campos do “DE ESPECÍFICO”: “QUEM/O QUÊ”; ONDE”; e “QUANDO”. Em consequência, os campos do “DE GENÉRICO” também puderam ser preenchidos. Existe outro exemplar dessa fotografia informando que a imagem fora capturada após ensaio, o que auxiliou a preencher o campo “SOBRE”.

Em 1946, Diniz havia se deslocado para São Paulo, para realizar o Curso de Teologia no Seminário Central do Ipiranga. Lá recebeu orientação de Fúrio Franceschini, em análise musical, composição e órgão. Há dezenas de cartas escritas por Franceschini e enviadas a Diniz que podem ser utilizadas para melhorar a análise.

Figura 2 – Fotografia da Orquestra Pe. Mousinho. [no verso: "Orquestra “Pe Mousinho” | Jaime C. Diniz | 1945. | Olinda."]

Fonte: Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello, Acervo Pe. Jaime Diniz.

Tabela 2 – Teste de análise documentária da fotografia da Orquestra Pe. Mousinho (Figura 2).

	CONTEÚDO INFORMACIONAL			**DIMENSÃO EXPRESSIVA**
CATEGORIA	**DE**		**SOBRE**	
	GENÉRICO	ESPECÍFICO		
QUEM/O QUÊ	Grupo de homens jovens com objetos musicais.	Jaime Cavalcanti Diniz e demais seminaristas integrantes da Orquestra Pe. Mousinho.	Arte. Música. Religião. Educação religiosa.	Pose.
ONDE	Olinda, Pernambuco, Brasil.	Seminário de Olinda.		
QUANDO	Século 20, década de 1940.	1945.		
COMO	Reunidos em ambiente fechado, uns sentados e outros em pé.	Trajados em vestes religiosas acompanhados de instrumentos musicais.		

Fonte: Elaboração do autor.

Houve uma mudança no campo “SOBRE” em razão de um esclarecimento feito pelo musicólogo Alberto Dantas na ocasião da apresentação deste trabalho durante o 6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (6CBIM, 2021). Havíamos listado os termos “música religiosa” e “música sacra”. Dantas interveio esclarecendo, gentilmente, que o instante capturado é muito certamente o de um momento de recreação e descontração entre os noviços.

Em 1941, Diniz iniciou estudos teóricos e práticos de música no Seminário de Olinda. Em 1944, além do Curso de Filosofia no mesmo seminário, passou a se dedicar como professor de teoria e solfejo e também a dirigir o coro.

Figura 3 - Fotografia em que aparecem Fúrio Franceschini (à esquerda) e Jaime Diniz (de costas). [no verso: "Jaime C. Diniz | 1949 | S. Paulo"]

Fonte: Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello, Acervo Pe. Jaime Diniz.

Tabela 3 – Teste de análise documentária da fotografia de Fúrio Franceschini e Jaime Diniz.

	CONTEÚDO INFORMACIONAL			DIMENSÃO EXPRESSIVA
CATEGORIA	DE		SOBRE	
	GENÉRICO	ESPECÍFICO		
QUEM/O QUÊ	Grupo de homens.	Fúrio Franceschini à esquerda, Jaime Diniz Cavalcanti à sua direita, de costas, e outro indivíduo não identificado, além de outras pessoas ao fundo, também não identificadas.	Educação musical. Curso de Teologia.	
ONDE	São Paulo, Brasil.	Em um claustro, certamente no Seminário Central do Ipiranga.		
QUANDO	Século 20, década de 1940.	1949.		
COMO	Em pé, reunidos e conversando.			

Observe-se que, não fosse o rosto de Fúrio Franceschini conhecido pelo autor da análise, teria sido útil o exame da fotografia correspondente à Figura 1 para determinar o campo "QUEM/O QUÊ", já que nela foi registrado o nome do então professor de órgão de Jaime Diniz.

Considerações finais

A *análise documentária de fotografias* fornece uma possibilidade de padronização quanto à avaliação dos diversos elementos envolvendo a imagem (de sua captura ao recolhimento em arquivo permanente), à sua descrição e produção de termos para representação da informação.

Concordamos que haver algum grau de conhecimento a respeito dos contextos de produção das fotografias auxilia na seleção e inclusão dos termos, sobretudo se não há textos escritos, como legendas e assinaturas, registrados nos documentos. No caso do Acervo Pe. Jaime Diniz, especificamente quanto às fotografias utilizadas, as fontes apontam para a utilidade de conhecermos algo sobre as instituições em que se formou e as redes de sociabilidade que construiu.

Conhecimentos nos campos da música (instrumentos musicais, por exemplo) e da religião (a Igreja Católica, desde as suas estruturas formativas até as nomenclaturas que definem os diversos papéis e funções sociais) certamente também podem contribuir para melhorar as condições de tratamento informacional dos documentos fotográficos.

Quanto aos campos para análise documentária, conforme a grade sugerida por Manini, o campo "DIMENSÃO EXPRESSIVA" não recebeu mais atenção em decorrência do nosso pouquíssimo conhecimento sobre aspectos técnicos relacionados à prática de fotografar: ajustes do equipamento para captura, enquadramento, entre outros elementos.

Por fim, preciso verificar as possibilidades de aplicação sem ignorar, claro, essas limitações que podem se impor, sejam elas de recurso material ou mesmo quanto à própria disponibilidade de equipe, além daquelas em torno dos aspectos sociocognitivos. De todo modo, cabe amadurecer essa ideia, aprofundar as leituras e adequar as discussões à realidade e perfil da instituição, às exigências colocadas pelas condições do acervo e dos documentos.

Referências

AGUIAR, Dyego Miguel Vicente de. **Representação da informação em arquivos permanentes**: um olhar sobre a análise documentária. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18193?locale=pt_BR. Acesso em: 29 out. 2021.

AMARAL, Luciana. **A importância do tratamento intelectual das fotografias visando à recuperação da imagem**. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-27112009-184950. Acesso em: 16 jun. 2021.

ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). Conselho Nacional de Arquivos. Recomendação para a produção e o armazenamento de documentos de arquivo. Rio de Janeiro: O Conselho, 2005. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/publicacoes-tecnicas. Acesso em 16 abr. 2021.

ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). Dicionário brasileiro de terminologia arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/publicacoes-tecnicas. Acesso em: 21 abr. 2021.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. NOBRADE: Norma Brasileira de Descrição Arquivística. Rui de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/publicacoes-tecnicas. Acesso em: 16 jun. 2021.

BRIZOLARA, Martina Luciana Souza; FELIPE, Carla Beatriz Marques. A viabilidade da metodologia de Sara Shatford para a indexação de fotografias: o acervo fotográfico da escola de música da UFRN. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, v. 13, p. 2164-2180, 2017. Disponível em: http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/4121. Acesso em: 16 jun. 2021.

CORRÊA, Elisa C. D. Usuário não! Interagente. Proposta de um novo termo para um novo tempo. **Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, v. 19, n. 41, p. 23-40, set./dez. 2014. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2014v19n41p23. Acesso em: 30 out. 2021.

FELIPE, Carla Beatriz Marques. **Os aspectos sociocognitivos para a indexação de fotografias**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) –

Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2016. Disponível em: https://attena.ufpe.br/handle/123456789/17608. Acesso em: 17 jun. 2021.

FELIPE, Carla Beatriz Marques; PINHO, Fábio Assis. Análise dos aspectos sociocognitivos durante a indexação de fotografias. **Páginas A&B, Arquivos e Bibliotecas** (Portugal), n. 5, p. 76-86, 2016. Disponível em: http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/64409. Acesso em: 16 jun. 2021.

GOMES, Amanda Pamela Santos. **Entre dualidades e dualismos**: a múltipla atuação de músicos e musicólogos em acervos musicais brasileiros. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-B6GEC2. Acesso em: 29 out. 2021.

LACERDA, Aline Lopes de. A fotografia nos arquivos: produção e sentido de documentos visuais. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 283-302, jan./mar. 2012. Disponível em: https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/lil-623305. Acesso em: 31 out. 2021.

MACHADO, Bruno Henrique; SEMIDÃO, Rafael; MADIO, Telma Campanha de Carvalho. Classificação arquivística de fotografias institucionais: desafios na identificação dos tipos documentais. **Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, n. XX ENANCIB, 2019. Disponível em: http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/122652. Acesso em: 29 out. 2021.

MALTA, Albertina Otávia Lacerda. **Memória em sais de prata**: fotografias do Recife em instituições memoriais. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013. Disponível em: https://attena.ufpe.br/handle/123456789/10248. Acesso em: 17 jun. 2021.

MANINI, Miriam Paula. **Análise documentária de fotografias**: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários. Tese (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-23032007-111516/pt-br.php. Acesso em: 28 out. 2021.

PADILHA, Renata Cardozo. **O museu como espaço de pesquisa: proposta para descrição do acervo fotográfico histórico**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Dis-

ponível em: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/123241. Acesso em: 18 jun. 2021.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. **Análise e tematização da imagem fotográfica**: determinação, delimitação e direcionamento dos discursos da imagem fotográfica. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/9228. Acesso em: 18 jun. 2021.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. Organização de fotografias: análise, tematização e determinação de discursos da fotografia. **Ciência da Informação**, v. 43, n. 3, p. 191-203, 2014. Disponível em: http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/100019. Acesso em: 16 jun. 2021.

STROHSCHOEN, Cristina. **Quando o patrimônio é uma imagem que quebra**: políticas de acesso e preservação de coleções fotográficas de negativos de vidro. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/handle/1/10988. Acesso em 29 out. 2021.

TONELLO, Izângela Maria Sansoni. **Processos de análise e síntese na organização de fotografias**: um estudo multidisciplinar. Dissertação (Mestrado em Profissional em Gestão da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Gestão da Informação, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000161241. Acesso em: 29 out. 2021.

TONELLO, Izângela Maria Sansoni; MADIO, Telma Campanha de Carvalho. A fotografia como documento: com a palavra Otlet e Briet. **Informação & Informação**, Londrina, v. 23, n. 1, p. 77-93, jan./abr. 2018. Disponível em: https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/32504/23231. Acesso em: 30 out. 2021.

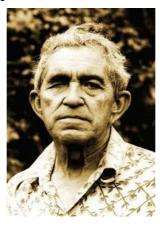
ZANON, Welington Rodrigo; SABBAG, Deise Maria Antonio. O instante decisivo de Henri Cartier Bresson e a indexação: um estudo exploratório de métodos de indexação de fotografias. **Revista Digital de Biblioteconomia & Ciência da Informação**, v. 15, n. 3, p. 693-714, 2017. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rdbci/article/view/8648748. Acesso em: 16 jun. 2021.

Olhar Patativa do Assaré: representações do mítico sertão-gênese

Myrlla Muniz Rebouças,
Beatriz Magalhães-Castro
UnB

Uma fotografia de Patativa do Assaré, registrada pelo cineasta Rosemberg Cariry no contexto do seu documentário PATATIVA DO ASSARÉ - AVE POESIA, é uma das poucas em que está sem os seus famosos óculos escuros, usados para esconder a cegueira de um olho, perdido aos nove anos (*dord'olhos*). Como descreve Barthes, a fotografia do rosto é subversiva não quando aterroriza, perturba, ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa. Uma "imobilidade viva" que causa reflexões. O nome da sua cidade de nascimento é colocado no nome artístico para o diferenciar de tantos outros cantadores e violeiros também chamados Patativa. Assaré é um município brasileiro do interior do Estado do Ceará, oeste da chapada do Araripe, com área de 1.116 Km2 a 520 km de Fortaleza. O destino lhe marcava como marcou a Camões, mas cego poderia cantar melhor como o Assum Preto? Apesar desta limitação, com o outro olho estudou, fez suas primeiras rimas observando o cotidiano das pessoas e a natureza ao seu redor, onde sentia/percebia: "um verso em cada galho, um poema em cada flor." Além de poeta, de cantador improvisador de martelos alagoanos, de mourões, de gabinetes, de galopes à beira-mar e oitavas a quadrão, seus versos já vinham musicados pelo próprio ritmo da poesia e da métrica. Este gênio agreste herda as diferentes culturas que se misturam no processo de construção da civilização sertaneja. Um sertão universal, sertão-gênese, que não é o regional, o fechado, mas é o aberto e o universal no sentido que lhe dava Guimarães Rosa, quando dizia que "*o sertão carece de fecho*". O que é esse sertão real e ao mesmo tempo mítico? Como a dimensão de Patativa Assaré é representada na sua iconografia musical que o acompanha? Propomos assim discutir a representação iconográfica de Patativa do Assaré a partir do documentário de Rosemberg Cariry e em fontes diversas de forma a analisar como a riqueza intrínseca ao trabalho de Assaré é (ou não) representada, demonstrando como o viés literário-musical articula-se no imaginário imagético que circunda esta e outras místicas do sertão-gênese.

 ISSN 2318-7026

Patativa do Assaré - Ave poesia

Esta fotografia de Patativa do Assaré, (por Rosemberg Cariry), é uma das poucas que está sem o famoso óculos escuro, para esconder a cegueira de um olho. Perdera a vista aos nove anos. (Dordolhos). O destino lhe marcava como marcou a Camões. Cego poderia cantar melhor como o Assum Preto? Talvez não, mas com o outro olho estudou, fez as primeiras letras, aprendeu a ler sob a luz das lamparinas, como minha mãe e tantos sertanejos na época. Tornou-se um autodidata devorador de muitos livros – da literatura de cordel aos poetas da língua. Ainda menino brincava de fazer rimas, observando o cotidiano das pessoas e a natureza ao seu redor, onde sentia/percebia: "um verso em cada galho, um poema em cada flor".

A poesia fazia parte da sua vida. Fazia versos enquanto trabalhava, na enxada, todos os dias, para tirar da terra o seu sustento. Se ele falava era para recitar sua poesia, se o mundo existia era pra ser transformado em poemas, político na essência de sua palavra que era símbolo da luta dos trabalhadores sem-terra. Em vários momentos históricos Patativa do Assaré ergueu a sua poesia como bandeira libertária. Participou da campanha pelas "Diretas já", no movimento das ligas camponesas, publicou poemas em jornais de esquerda, e foi ameaçado de prisão em pleno golpe militar. Sua voz jamais se calou e as suas canções ganharam novos voos na voz de Fagner, Roland Boldrin, Pena Branca e Xavantinho, Oswaldinho e Luiz Gonzaga, entre tantos outros. Os seus versos foram traduzidos e publicados na Espanha, na Itália e na França. As universidades o reconheceram e lhe deram títulos de doutor *Honoris Causa*.

Antes visto de forma preconceituosa, apenas como poeta matuto e analfabeto, foi depois descoberta a sua erudição. Estudou até a sexta série, sendo um autodidata, lia tudo que lhe caía nas mãos, como os grandes clássicos da língua

 ISSN 2318-7026

portuguesa, Camões, Bocage, Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Castro Alves, Cassimiro de Abreu, Padre Antônio Tomás, Guimarães passos, entre outros. Também leu Karl Marx e muitos pensadores e escritores estrangeiros traduzidos. Tardiamente, os acadêmicos perceberam que o seu linguajar matuto preservava as construções mais eruditas de métrica, prosódia e beleza estética, como qualquer grande poeta catedrático.

Patativa era dono de uma memória extraordinária. Guardava tudo o que produziu, ou mesmo o que improvisou, na memória. Não escrevia os seus versos, fazia-os e refazia-os também na cabeça, em busca de torná-los mais belos. Era um poeta de grande rigor estético, sempre em busca da perfeição.

Patativa era um gênio agreste, saído das entranhas do povo e gerado em um caldo cultural de grande riqueza, porque herdeiro das culturas de muitos povos que se misturam no processo de construção da civilização sertaneja. Um sertão universal. Esse *sertão-gênese*, não é o regional, o fechado, mas é o aberto e o universal no sentido que lhe dava Guimarães Rosa, quando dizia que *"o sertão carece de fecho"*. O que é esse sertão real e ao mesmo tempo mítico.

De tudo o que vi e aprendi sobre a poesia e a música do sertão nordestino, Patativa do Assaré, sem nenhum título, foi o maior mestre, por ser a melhor tradução de todos esses sertões. A obra de Patativa fala por si. Em sua *Sina* ele recita:

Eu venho desde menino,
desde muito pequenino,
cumprindo um belo destino,
que me deu nosso Senhor.
Não nasci pra ser guerreiro,
nem infeliz estrangeiro.
Eu num invejo o dinheiro,
nem diprôma de dotô.[1]

Seu linguajar matuto cala profundamente a dor do homem do campo que vive esquecido entre agruras e desafios. A profissão é abraçada como consciência de vida e o redime: o homem é o amor.

"Eu nasci pra ser vaqueiro,
sou mais feliz brasileiro,
eu num invejo o dinheiro.
Só olhar do meu amor.[2]

1 LP *Manera Fru-Fru manera*, de Raimundo Fagner. Rio de Janeiro, 1972. Fagner fez um série de shows com Patativa por todo o Brasil e produziu dois discos com poemas e canções do vate sertanejo.

2 Casinha de Palha. Patativa do Assaré. Ob. Cit.

As secas, mais do que uma fatalidade ditada pelo clima, é também fruto de uma ordem social injusta. A fome, as doenças e o desamparo em que viviam as famílias camponesas nordestinas se traduziam em altos índices de mortalidade infantil, da qual a família de Patativa do Assaré também foi um exemplo doloroso. Patativa do Assaré testemunhou a morte de uma criança chamada *Nan*ã, na seca de 1932. Cheio de compaixão ele transforma-se no pai dessa criança filha de outro, para assim falar da beleza da sua vida, da agoniza da sua fome, da tristeza da sua morte e da revolta que lhe invade a alma, acusando os poderosos e os latifundiários por aquele crime.

Patativa não culpa a seca e nem culpa Deus pela catástrofe social, como geralmente fazem alguns poetas, de uma forma fatalista e submissa. Os versos de patativa oferecem a argamassa humana que frequentemente falta às teses sociológicas mais bem intencionadas, como afirma o escritor cearense Padre Antônio Vieira.[3]

Em uma das suas mais belas e singelas canções, que tive oportunidade de interpretar em vários shows que realizei, diante de plateias emocionadas, é a toada *Casinha de Palha,* ele canta o amor, em um dos raros poemas de viés mais romântico, já que toda a sua obra é trespassada pela dor, pela luta e pela consciência do mundo.

O poeta canta em dialeto matuto:

Lá naquela casinha de paia
Rodeada de pé de fulô
Mora a parte mió dos meu sonho
Foi lá onde nasceu meu amô.

Eu não dou a casinha de paia
No palácio do imperadô.
Eu num dô, eu num dô, eu num dô...[4]

Era uma escolha estética o seu jeito de interpretar sua própria obra. Além de poeta, de cantador improvisador de martelos alagoanos, de mourões, de gabinetes, de galopes a beira-mar e oitavas a quadrão, seus versos já vinham musicados pelo próprio ritmo da poesia e da métrica. Era um compositor por excelência. É dele a melodia e letra de "Vaca Estrela, boi Fubá", gravado por Fagner, pela CBS obtendo muito sucesso, "Casinha de Palha", gravado por Myrlla Muniz em seu DVD "Notícias do Brasil", a dolente melodia e letra, "Triste Partida", que se tornou uma espécie de hino do nordestino, a partir da sensível e magistral interpretação de Luiz Gonzaga.

3 Padre Antônio Vieira, discurso.

4 REBOUÇAS, M. M. Cd *Notícias do Brasil,* 2006, faixa 3

 ISSN 2318-7026

A palavra de Patativa é música, tem som e nos toca a alma.

Se Patativa precisa da Academia? Não, a Academia prescinde de Patativa.

Assim acontece quando várias universidades reconhecem o seu talento e a sua contribuição brasileira dando-lhe títulos de doutor *honoris causa.*

O punctum, o que me punge nessa foto é um olho vazado mas o outro muito vivo sempre atento. Em sua camisa "volta ao mundo", tipo de tecido que à época era usado nas festas por ter uma cor muito viva e parecida com plástico, era para os dias de festa ou de fazer entrevista, mas mesmo assim era algo sempre mal acabado, como os cabelos também desgrenhados mostravam que não havia muita vaidade. O cigarro de palha e o sol escaldante tiraram muito cedo o viço de sua pele, um quase sorriso, numa quase pose. A fotografia do rosto, como descreve Barthes, é subversiva não quando aterroriza, perturba, ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa. Uma 'imobilidade viva" que causa reflexões. Tive o prazer de conhecer patativa ao cantar para ele em Assaré em uma de suas famosas comemorações de aniversário. Todos os anos havia excursões para essa data e ele recebia a todos e fazia para cada um um versinho, sempre inédito e de improviso ressaltando uma ou outra qualidade ou defeito. O nome da sua cidade de nascimento é colocado no nome artístico para o diferenciar de tantos outros cantadores e violeiros também chamados Patativa. Assaré é um município brasileiro do interior do Estado do Ceará, localiza-se a oeste da chapada do Araripe. Com área de 1.116 $Km^{2,}$ a 520 km de Fortaleza.

Localizado no sertão central, no Cariri, local de chapadas e vales, serras e sertões, com rica diversidade geográfica é também um caldeirão cultural de onde emanavam as mais difusas influências.

A vegetação desfocada atrás parece emoldurar um ser tão belo quanto seu sertão.

 ISSN 2318-7026

Do Lombo do Cavalo ao Desfile Cívico: espaços e representações na atuação da Corporação Musical Santa Cecília – Itabirito/MG

Filipe Nolasco - UEMG/UFMG,
Edite Rocha - UFMG

Na pesquisa bibliográfica e documental sobre a Corporação Musical Santa Cecília (1896), atualmente com 125 anos de atuação na cidade de Itabirito/Minas Gerais, identificamos registros iconográficos que permitem estabelecer o cruzamento entre elementos visuais, fontes e informações até então desconsiderados na construção de uma narrativa das práticas musicais nesta cidade ao longo do séc. XX. Assim, este trabalho pretende mapear e compreender os contextos e dinâmicas do papel sociocultural da Corporação Musical Santa Cecília (CMSC), entre 1900 e 1965, através da análise iconográfica de um conjunto de fotografias disponibilizados pela coleção do Acervo Digital de Imagens de Itabirito/MG. Como procedimento metodológico, foram selecionados registros iconográficos que permitam um certo nível de descrição e análise das dinâmicas de atuação (aproximadamente 20 registros) e foram coletadas informações sobre contextos específicos de cada registro, permitindo a construção de um quadro com o levantamento e inventariação de itens quantitativos. A partir dos tópicos elencados, elaboramos a análise dos principais elementos reunidos no quadro normativo, permitindo identificar, comparar e categorizar aspectos de aproximação/similares ou de afastamento/contraste entre realidades específicas retratadas nos registros, conectando com possíveis influências externas que justificariam transformações e incorporações realizadas pela CMSC no seu percurso ao longo desse período. A análise dos dados coletados através das fotografias selecionadas permite, assim, mapear algumas das transformações identificadas na dinâmica de atuação da Corporação Musical Santa Cecília, como diversidade de espaços, locais, funções e atuações, que compreende a recepção de autoridades, festas religiosas, desfiles cívicos, atuação em cidades (Itabirito e Belo Horizonte) e distritos (São Gonçalo do Bação e Rio de Pedras) próximos. Paralelamente, o levantamento do processo de organização e institucionalização da CMSC, encontra-se representada visualmente na modificação de posturas, formações e uniformes, estabelecendo uma linha de transformação e afirmação identitária ao longo dos anos, aspectos que se firmaram ou caíram em desuso, como os recorrentes registros das representações fora do contexto de atuação e formação, assumindo gradualmente representações mais padronizadas.

 ISSN 2318-7026

Introdução

Em um percurso mais amplo da pesquisa bibliográfica e documental sobre a Corporação Musical Santa Cecília (Itabirito/MG, 1986), os registros iconográficos trazem uma compreensão ampliada, que permitem um cruzamento de fontes, registros de atuação e a identificação de elementos complementares à compreensão e construção de uma narrativa, até então não contemplados na produção bibliográfica. Vislumbrando localizar contributos para a narrativa da pesquisa que considera um contexto mais amplo, este trabalho aborda a cidade de Itabirito como estudo de caso, em que podemos indagar: quais os itens iconográficos que podem ser selecionados para uma análise iconográfica complementares ao levantamento documental, bibliográfico e musicográfico?

O objetivo geral deste artigo almeja mapear e compreender os contextos e dinâmicas do papel sociocultural da Corporação, na primeira do século XX, através da análise iconográfica de um conjunto de fotografias disponibilizados pela coleção do Acervo Digital de Imagens de Itabirito/MG[1]. Para tal, identificamos nos registros iconográficos selecionados itens que permitem a descrição e análise das dinâmicas de sua atuação no meio social; posteriormente, reunimos informações sobre os contextos específicos de cada registro, que resultou na construção de um quadro do levantamento e inventariação de itens quantitativos[2]. Finalmente, a partir dos tópicos elencados, elaboramos uma análise dos principais elementos reunidos no quadro normativo que permitiram identificar, comparar e categorizar aspectos similares, contrastantes e específicos a cada registro e propomos a investigação de possíveis influências externas que justificaram as transformações e incorporações realizadas pela CMSC ao longo dos anos.

Registros biográficos

A Corporação Musical Santa Cecília foi fundada em 1º de janeiro de 1896 com o nome de Sociedade Musical Lyra de Itabira, fazendo alusão ao antigo distrito que posteriormente se tornaria a cidade de Itabirito/Minas Gerais. Sua criação insere-se num contexto social e econômico mais amplo, indicando que o distrito passava por intensas transformações, nas quais podemos citar a mudança da atividade econômica que era estritamente mineradora e rural, para a incorporação das fábricas de tecido e sapatos, a chegada da estrada de Ferro D.

1 PHL © Elysio - Arquivo Histórico de Itabirito (phlnet.com.br)

2 Tais como: participantes, agregados, gênero, faixa etária, instrumentação, vestuários, posturas, enquadramento espacial (distribuição, formação), localidades, raça, entre outros.

Pedro II (1882), a Companhia Industrial Itabira do Campo (1892), a fundação da Usina Esperança (1888), do setor de fundição de ferro, matéria prima abundante na região e o Curtume Santa Luzia (1896). Essas transformações, que foram registradas memorialistas e historiadores, impactaram diretamente na organização do núcleo urbano do distrito e conduziram a um aumento populacional, que nas décadas de 1840-50 estava em queda, devido a acontecimentos que enfraqueceram a lavra do ouro na região. (BRAGA et al., 2013).

Posteriormente, surgem no distrito diversas organizações sociais, anteriores à sua emancipação política, como os clubes esportivos *Itabirense Esporte Clube* (1915) e *União Sport Club* (1921), a *Confederação Católica de Trabalhadores* (1922), contando ainda com a permanência da atuação das organizações religiosas de leigos, na matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem. Nesse contexto de transformações culturais, a criação da Sociedade Musical Lyra de Itabira começa a ocupar um espaço de fazer música e formar músicos locais para atuarem nas cerimônias civis e religiosas da localidade.

Seu primeiro maestro e mestre de música foi Carlos Justiano Rodrigues da Silva (s/d) que conduziu também a formação dos primeiros instrumentistas e a Banda na sua primeira apresentação pública no dia 01 de janeiro de 1896. Sediada em um galpão na Praça Dom Silvério, próximo à matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, a Corporação manteria uma estreita relação com a Companhia Industrial Itabira do Campo. Estas duas organizações social e econômica situam-se geograficamente na parte antiga da cidade[3], onde se encontram os bairros Tombadouro, Boa Viagem e Matozinhos, que conservam até os dias de hoje edificações do século XVIII, provenientes da lavra do ouro (PIMENTA, 2009).

Corporação Musical Santa Cecília no Acervo Digital de Itabirito

Disponibilizada digitalmente no website da Biblioteca Municipal "Diáulas de Azevedo", o Acervo Digital de Itabirito configura-se como um repositório de imagens que agrega fontes de arquivos pessoais e de instituições do município, inicialmente disponibilizadas em um projeto em parceria com Universidade Federal de Minas Gerais[4] e, posteriormente, reproduzido pela Biblioteca para a pesquisa e

3 Esta configuração enquadra-se numa divisão social de Itabirito/MG estabelecida pelas dimensões econômicas ao longo do tempo, entre um núcleo antigo que se consolidou e prevaleceu como centro urbano na era do ouro e a parte mais moderna que assumiu um novo centro com o desenvolvimento industrial, principalmente na fabricação de tecidos.

4 Ressalta-se que o site do projeto original Acervo Digital de Itabirito, em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais, não está mais disponível para acesso e o conteúdo referente a este artigo encontra-se hospedado no site da Biblioteca Pública Diáulas de Azevedo. Disponível em: PHL © Elysio - Arquivo Histórico de Itabirito (phlnet.com.br).

ISSN 2318-7026

consulta pública. Sua organização basicamente dá-se com a identificação, quando possível, do ano da fotografia e da ocasião fotografada ou pela descrição do grupo

A classificação das fotografias que seriam elencadas como objeto de estudo deste artigo, foram determinadas através da descrição como "Banda de Música", "Banda Santa Cecília" e/ou possuíam elementos passíveis de identificação da Corporação Musical no distrito e posteriormente na cidade, sendo estes elementos: a presença de figuras públicas como os maestros e integrantes, a localização da atuação, os trajes e o contexto do registro. Complementarmente, usou-se também elementos das denominações da própria coleção e também informações bibliográficas e historiográficas para a identificação do objeto de estudo. A partir das 18 fontes iconográficas identificadas, elencamos os temas a serem abordados e categorizados, que permitiram a elaboração de um quadro comparativo que foi base para a análise e considerações das dinâmicas de atuação, permitindo localizar elementos de similares, contrastantes e específicos.

Compreendidos em um escopo temporal entre 1908 e 1965, os registros iconográficos apontam para uma variedade de atividades e espaços de atuação, e permitiram a descrição e análise das dinâmicas de atuação sendo também coletadas informações sobre os contextos específicos de cada registro, resultando na construção de um quadro com o levantamento e inventariação de itens quantitativos (ver Quadro1), vislumbrando a abordagem das imagens como evidências[5] (BURKE, 2004).

Os itens destacados no quadro normativo foram: Descrição/Identificação, Ano/Década, Localidade, Ocasião/Evento, Quantidade de Integrantes, Instrumentação Identificável, Formação, Uniforme, Faixa Etária, Agregados (Diretores e Autoridades), Característica do Registro: atuação em desfile, atuação sentada, posada ou espontânea, presença de integrantes negros e observações gerais.

5 Peter Burke (2004) indica que a utilização de imagens deve ser permeada pelo entendimento que elas são de "valor real, suplementando, bem como apoiando, as evidências dos documentos escritos. [...] Elas oferecem acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam. Seu testemunho é particularmente valioso em casos em que os textos disponíveis são poucos e ralos [...]". (BURKE, 2004, p. 233)

Quadro 1: Quadro Normativo - Registros Iconográficos CMSC (NOLASCO, 2021)

Quadro Normativo - Registros Iconográficos Corporação Musical Santa Cecília (NOLASCO, 2021)					
N	**Fase**	**Descrição/Identificação**	**Ano/Dec.**	**Localidade**	**Ocasião/Evento**
1	FASE 1: ESTRUTURAÇÃO	Corporação Musical Lyra de Itabira, montada a cavalo no distrito de São Gonçalo do Bação	1910	São Gonçalo do Bação	-
2		Registro dos integrantes da Corporação, com fundo natural, composto por árvores e arbustos	1910	Itabira do Campo	-
3		Recepção de Rei e Rainha (Nolasco, 2005)	1920	Itabira do Campo	Receptivo Comitiva próxima a Estação de Ferro
4		Reunião por ocasião do falecimento de uma colaboradora da Banda (Naná Gouveia), após uma pausa nas atividades musicais (PIMENTA, 2011)	1927	Itabira do Campo	Homenagem a Naná Gouveia
5	FASE 2: REESTRUTURAÇÃO	Corporação Musical Santa Cecília em frente a sua antiga sede. Observa-se no meio da Fotografia uma placa de homenagens.	1933	Itabirito	Foto em registro a comemoração da medalha de ouro na Feira Industrial e Agrícola de Belo Horizonte
6		Registro Corporação Musical Santa Cecília em solenidade pública. Ao fundo nota-se um conjunto de homens em posição semelhante, trajando calça, camisas, gravatas e bandana ao braço, sugerindo ser militares.	1937	Itabirito	Solenidade em Itabirito. Aparecem Porta Bandeiras.

7	FASE 3: CONSOLIDAÇÃO E AMPLIAÇÃO	Posada em frente a Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem	1947	Itabirito	Pós apresentação em evento religioso
8		Atuando em Rio das Pedras	1948	Rio de Pedras	Atuação
9		Corporação Musical Santa Cecília em desfile pelo núcleo urbano de Itabirito	1949	Itabirito	Desfile por uma rua calçada da cidade. Provavelmente na parte baixa da cidade.
10		Foto posada em V, núcleo urbano.	1959	Itabirito	-
11		Desfile pelo centro Urbana de Itabirito	1959	Itabirito	Desfile Cívico
12		Foto em Festividade Religiosa no núcleo urbano	1960	Itabirito	Festividade Religiosa
13		Em formação, núcleo urbano de Itabirito	1960	Itabirito	Em preparação para desfile ou atuação.
14		Em atuação na Sede do Itabirense Esporte Clube	1963	Itabirito	Atuando na sede do Itabirense Esporte Clube
15		Em atuação, desfile cívico	1964	Itabirito	Atuando no núcleo urbano da cidade
16		Em Formação, núcleo urbano de Belo Horizonte. Observa-se duas corporações.	1965	Belo Horizonte	Em preparação para desfile ou atuação.
17		Corporação Musical Santa Cecília em frente a Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem	19[50-60]	Itabirito	-
18		Desfile pelo centro Urbana de Itabirito	1950-55	Itabirito	Desfile passando por uma ponte em cima do Rio Itabirito.

Interpretando e analisando os tópicos elencados e os principais elementos reunidos no quadro normativo (Quadro 1) foi possível identificar, comparar e categorizar aspectos similares (de aproximação) ou de afastamento/contraste entre realidades retratadas e específicas em cada registro, conectando com a investigação de possíveis influências externas que poderiam justificar as transformações e incorporações realizadas pela CMSC no seu percurso de atuação ao longo desse período.

Dinâmicas sociais e culturais da Corporação

Com a elaboração do quadro normativo, identificamos uma quantificação dos dados que permitiu o levantamento de informações e analisar os registros de atuação da Corporação Musical Santa Cecília no contexto local. A Corporação

sofreu intenso processo de institucionalização, que é notório no decorrer da análise dos registros identificados, classificando 3 (três) períodos de análise: uma primeira fase de estruturação (1908 a 1927), uma segunda fase de reestruturação (1930 a 1941) e última de consolidação e ampliação (1941 a 1965).

Dentro do contexto dos itens iconográficos selecionados, a corporação demonstra ter mantido uma média de 25 integrantes, caracterizada pela presença diversificada de instrumentistas, entre os instrumentos de bocais e pistons (tubas, bombardino, trompetes, saxhorn *etc*), palhetas (clarinetas e saxofones) e percussão (caixas, pratos e bumbos). Essa instrumentação é alterada no decorrer dos anos, como se pode verificar, por exemplo, com a presença do instrumento Oficleide no primeiro registro (Fig. 1), responsável pela linha do baixo, comumente utilizado nos séculos XIX e início do XX, substituído pela Tuba na década de 1930 (Fig. 2).

Fig. 1 Sociedade Musical Lyra de Itabira no distrito de São Gonçalo do Bação, década de 1910.

Nos quatro registros iconográficos da década de 1920, os registros iniciais apresentaram a então *Sociedade Musical Lyra de Itabira* sem a utilização de uniformes e padronização dos seus integrantes (Fig. 1). Observa-se que os registros iconográficos deste período, não apresentam a Sociedade Musical em atividade, mostrando-a nos quatro casos dos integrantes em postura informal. Durante essa fase, que estamos atribuindo como os anos iniciais desta Corporação, a de estruturação, a Sociedade Musical contou com a regência de três maestros: Carlos Justiano Rodrigues (1986 a 1910), Augusto Prata (1910 a 1920) e Joaquim Luiz de Faria (1920 a 1925[6]) (ASSIS; CUNHA; OLIVEIRA, 2015).

Segundo Elzira PIMENTA (2009) os anos iniciais da Sociedade Musical foram de grandes dificuldades financeiras e estruturais, tendo a banda passado por um tempo de inatividade, entre os anos de 1925 e 1927. A hipótese de ter havido um período de inconsistência financeira, política e administrativa encontram-se nas possibilidades dessa interrupção, o que pode justificar a ausência de informações sobre o término do período de atuação e responsabilidade do maestro de Joaquim Luiz de Faria.

Após a retomada das atividades no ano de 1927, os registros iconográficos demonstram que a Corporação passou por uma reestruturação, que coincide com o período pós-emancipação política e a instalação da cidade de Itabirito. É também nos anos finais da década de 1920 e início da década de 1930, que a banda promoverá a mudança do seu nome para *Corporação Musical Santa Cecília*, fato que é narrado como necessário por seus diretores em consequência da alteração do nome de "Itabira" para Itabirito (PIMENTA, 2009).

A substituição do nome coincide também com o período de criação de outra Corporação Musical na cidade: a União Itabiritense (1930), ou, como conhecida na cidade, a Banda Nova. A criação desta Corporação e designação como Banda Nova gera um contraste com a Banda Velha (Santa Cecília), que se recusou em participar de um comício do partido Aliança Liberal, justificando a adesão dos integrantes a esta nova corporação. Neste âmbito, os pesquisadores apontam para um alinhamento da Corporação Musical Santa Cecília com o partido Conservador, centrado especialmente no Coronel Alves, importante figura política da cidade tendo sido o primeiro prefeito municipal entre 1924 e 1930 (ASSIS; CUNHA; OLIVEIRA, 2015, p. 58).

A segunda a fase, que atribuímos à reestruturação da Corporação, é representada nesta coleção por dois registros iconográficos, um datado do ano de 1933 e o segundo do ano de 1937. O primeiro registro (Fig. 2) fotografa a premiação conquistada pela CMSC, durante a *II Feira Agrícola e Industrial de Belo Horizonte*, na qual a entidade saiu premiada com a medalha de ouro por sua apresentação na ocasião, conforme consta no diploma de honra ao mérito pela participação e premiação.

> A comissão organizadora da II Feira Agrícola e Industrial de Belo Horizonte, realizada em julho de 1933, de conformidade ao artigo 2º do Regulamento aprovado pelo prefeito municipal e de acordo com a direção do júri, confere à firma Banda Musical Santa Cecília diploma pelo que foi por ela executado na feira. Belo Horizonte, 10 de julho de 1933 (*apud* PIMENTA, 2009, p. 23).

O registro iconográfico que a precede a premiação situa-se em frente ao galpão que abrigava a sede da Corporação, e que corrobora com a reestruturação, comtemplando novos contextos de atuação e também a afirmação de uma evidente organização na disposição do grupo, como a utilização de uniformes, um maior corpo de instrumentos musicais, o aumento da quantidade de integrantes (34 músicos identificados) e a disposição de ordenada por naipes (Fig. 2).

Fig. 2. Registro do Diploma de Premiação da CMSC II Feira Industrial e Agrícola de Belo Horizonte, 1933

O segundo registro atribuído a esta fase de reestruturação da Banda em 1937 coincide ata da instituição de um desfile de forte repercussão na região: "No dia 28 de novembro de 1937, a banda puxou em Itabirito um grande desfile de integralistas vindos de diversas cidades vizinhas, no qual haviam aproximadamente 1.500 homens e mulheres" (PIMENTA, 2009, p. 26).

Fig. 3. Desfile Movimento Integralista, com a participação da CMSC, 28/11/1937.

Nos estudos realizados por Jefferson BARBOSA (2006), o movimento integralista brasileiro é identificado como o maior partido fascista fora da Europa, em que os ideais ultraconservadores, católicos e ultradireitista marcavam sua atuação. No ano de 1937, o movimento integralista, que tinha inicialmente apoiado o golpe de Getúlio Vargas, viu-se num cenário de ruptura com o então presidente em termos de laços e apoios, motivando a criação da "Intentona Integralista" no ano de 1938, em que resultou na invasão do Palácio da Guanabara na cidade do Rio de Janeiro (BARBOSA, 2006). É neste cenário político nacional de instabilidade que pela análise do uniforme utilizado, a data registrada do evento e a participação do grande bloco de pessoas atrás da Corporação, que pode-se verificar a presença de uma bandana branca amarrada no braço, muito característica desse movimento Integralista.

No quesito instrumentação, nessa fotografia (Fig. 3) da segunda fase da história da Corporação constatamos a presença de um novo instrumento, o saxofone alto – identificado próximo ao naipe das Clarinetas e Requintas - e a modificação de pelo menos um instrumento musical, a tuba. Ao fundo é possível observar uma maior dimensão das tubas além de apresentarem a campana direcionada para a frente, em substituição ao antigo modelo com a campana virada para cima. A mudança no uniforme da Corporação que passa a integrar o *quepe* branco, terno escuro, camisa branca, gravata "borboleta" escura, sapato preto e cinto por cima do terno. Este registro, no qual verificamos a postura imóvel para a pose, destaca-se a organização e a simetria da Corporação através de 4 fileiras de músicos e a presença de dois agregados trajando terno e gravata dentro da formação dos músicos, sugerindo a presença dos dirigentes no registro.

A inauguração da terceira fase, da qual classificamos e nomeamos como consolidação e ampliação de atuação da instituição, coincide com a integração do Tenente Joaquim Daniel Gonçalves (s/d), como maestro da CMSC no ano de 1941. Esta fase, de acordo com os registros documentais, destacam a organização interna como sendo de grande relevância, implementando no ano de 1944 o *Estatuto e Regimento Interno da Corporação Musical Santa Cecília*. Nessa última fase a necessidade de consolidar uma estrutura interna com um posicionamento hierárquico definido, passam a ser uma constante, como o caso dos recorrentes registros em atas de pedidos da direção por mais comprometimento, disciplina e hierarquia entre os membros, para a busca de êxito e excelência na atuação (PIMENTA, 2009).

> No dia 24 de outubro de 1944, na sede social, às 20h30min, com a presença de diretores e músicos foi feita uma reunião cuja única finalidade era pedir aos senhores músicos maior

> obediência a um regime mais disciplinar. O Sr. Geraldo Lopes Pereira, atual presidente, pediu a assinatura dos senhores músicos que achassem conveniente se comprometerem à obediência do regulamento. (...) O presidente pediu mais disciplina, para que pudesse brilhar sempre alto o nome desta gloriosa corporação e terminou dizendo: 'Sejamos unidos porque a glória de um povo não depende somente do seu trabalho, mas também de sua união e suas virtudes' (PIMENTA, 2009, p. 37–38).

Os registros iconográficos posteriores a esse período de imposição de respeito às regras da instituição, acabam por se refletir também na atuação da Corporação em espaços como o distrito de Rio de Pedras (atual Acuruí), em frente a Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem e no desfile cívico pelo centro da cidade de Itabirito.

A primeira foto em frente à Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, no ano de 1947 (Fig. 4), é descrito na ata da Corporação como sendo a estreia do novo uniforme, com algumas alterações como: uniformes e *quepes* em tons claros, gravata padrão, bolsos nas laterais do terno mantendo o cinto sobre paletó. Em termos dos participantes, destaca-se a presença de diretores e figuras relevantes para a Corporação, como o fundador José Luiz dos Reis[6], responsável técnico pela construção da sede da Banda e presidente por alguns mandatos.

Fig. 4. Estreia do Novo Uniforme, em frente a Matriz da N.S. da Boa Viagem, 1947.

6 José Luiz dos Reis foi fundador da Corporação Musical Santa Cecília, presidente de honra e seu nome foi atribuído à sede da instituição como homenagem póstuma pela sua contribuição na história da Corporação (NOLASCO, 2007).

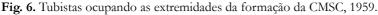
Em 1948, a fonte iconográfica (Fig.5) apresenta várias pessoas acompanhando o desfile pelo distrito de Rio de Pedras, Itabirito, sendo elas principalmente mulheres, demonstrados pela presença de dois veículos parados atrás da corporação, caracterizados para transporte de passageiros e com a placa "Itabirito". O cariz de um evento religioso pode ser também possa ser identificado, embora a participação dos músicos não permita determinar a instrumentação específica para fins de comparação.

Fig. 5. CMSC em desfile pelo Distrito de Rio das Pedras, Itabirito/MG, 1948

A partir de finais da década de 40 e início da década de 50 do século XX, os passam a existir mais registros iconográficos da CMSC em atuação no núcleo urbano da cidade, sendo fotografa em festividades religiosas ou em desfiles cívicos. As formações registradas nestes últimos destacam-se pela formal distribuição dos músicos em fileiras, em posição de "marcha" e executando seus instrumentos em espaços públicos numa configuração militar.

> Foi justamente nas ruas das cidades que as práticas das bandas de música permitiram manifestações visíveis do que foi o entrecruzamento de várias tradições culturais. Esses conjuntos musicais passaram a ostentar nomes iniciados, em geral, por "Lira", "Filarmônica", "Associação", "Corporação" ou mesmo "Banda", utilizando trajes que remetiam aos uniformes militares, incluindo os seus tradicionais quepes(COSTA, 2011, p. 249).

Os anos de 1950 a 1964, fortalecem o modelo organizacional na atuação do grupo apresentando-se como uma Corporação uniformizada. Os registros demonstram um cuidado acentuado na componente visual do grupo, e uma análise comparativa da formação estrutural e distribuição dos instrumentos, permite identificar a presença constante de um tubista em cada extremo. Essa característica é assumida fortemente no período de regência do maestro Tenente Joaquim Daniel (1941 a 1946 / 1947 a 1951) e de seu contra mestre e posterior substituto, o maestro Aurélio Sant'Anna (1953 a 1973). A mudança instrumental do grupo se verifica através da alteração de alguns instrumentos na marcha, como a disposição as tubas graves na dianteira da Corporação (Fig. 5), contrastando com os trombones de vara nos registros iconográficos que se seguem (Fig. 6).

Fig. 6. Tubistas ocupando as extremidades da formação da CMSC, 1959.

Naturalmente, o processo de transformação e de alguma forma adequação ao contexto nacional, sobretudo no que tange a apropriação de características militares, não é um fato isolado e único da Corporação Musical Santa Cecília, da cidade de Itabirito/Minas Gerais. A pesquisa de Manuela COSTA (2011) retrata em outras bandas da região dos Inconfidentes, especificamente na cidade de Mariana/ Minas Gerais, a utilização de uniformes inspirados nas fardas militares, além de outros elementos comuns.

> Usando uniformes parecidos com os dos militares, marchando pelas ruas, as bandas civis convidavam as pessoas a segui-las em procissões, funerais, festas de padroeiros, na Semana Santa e em outras festas religiosas, bem como nas comemorações cívicas, eventos políticos, inaugurações, Proclamação da República, Independência, enfim, suas atividades ocupavam todos os espaços nas sociedades. (COSTA, 2011, p. 257)

Apesar dos objetos de estudo serem diferentes, as influências, convergências e tendências seguidas na região, aproximam-se, tendo as corporações como importante elemento nas solenidades e festividades da cidade.

Considerações Finais

A análise dos dados coletados através das fotografias selecionadas permitiram mapear algumas das transformações identificadas na dinâmica de atuação da Corporação Musical Santa Cecília, como a diversidade de espaços, locais, funções e atuações, que compreende a recepção de autoridades, festas religiosas, desfiles cívicos, atuação em cidades (Itabirito e Belo Horizonte) e distritos (São Gonçalo do Bação e Rio de Pedras) próximos. Paralelamente, o levantamento do recorrente processo de organização e institucionalização da Corporação Musical Santa Cecília, encontra-se representada visualmente na modificação das posturas, formações e uniformes, permitindo estabelecer uma linha de transformação e afirmação identitária ao longo dos anos, pontuando aspectos que se firmaram ou caíram em desuso, como os recorrentes registros das representações fora do contexto de atuação e formação, assumindo gradualmente representações mais padronizadas. Assim, o constante processo de organização e institucionalização da Corporação Musical Santa Cecília é constado na modificação das posturas, formações e uniformes.

A informalidade nos registros iniciais desta Corporação, com o passar dos anos, fica menos recorrentes, refletidas nas representações "descontraídas", passando a uma representação mais "padronizada", cuja mudança na distribuição dos instrumentos musicais, infere formas diferenciadas de se apresentar publicamente e concepções artísticas distintas, em função dos maestros que atuavam no período de cada registro.

A influência militar nas Corporação Musicais Civis pode ser observada no caso da Corporação Musical Santa Cecília e no seu processo de institucionalização e na forma de agregar as regras de obediência, hierarquia e disciplina. Estas questões passam também pela apresentação visual, seja pela apropriação dos tradicionais

quepes, seja pela distribuição uniformizada ou até mesmo pela incorporação da "marcha", hábito mais característico dos agrupamentos militares (COSTA, 2011).

Neste quadro, a presença de integrantes em sua maioria adultos, homens brancos e negros, reforça que a prática de um instrumento musical era uma forma de sociabilidade importante para os mesmos, determinando pertencimento, lugar social e o cultivo de um ofício também em Itabirito/MG. Em suma, o fato da Corporação Musical Santa Cecília apresentar-se como instituição alinhada com os costumes conservadores da época, refletido no impacto visual, sobretudo na década de 1930, coincidem com a sua reestruturação, como reflexo e ressonância das mudanças políticas e sociais brasileiras, e que determinavam também os costumes e os fazeres a época.

Fontes Iconográficas

PHL © Elysio - Arquivo Histórico de Itabirito (phlnet.com.br). Biblioteca Pública Diáulas de Azevedo. Itabirito: 2021.Acesso em: 16 de Março de 2021, 10h28.

Referências

ASSIS, A. P. DE.; CUNHA, E.; OLIVEIRA, M. **Dossiê de Registro da Corporação Musical Santa Cecília**. Itabirito: [s.n.].

BARBOSA, J. R. A ascensão da ação integralista brasileira (1932-1937). **Revista de Iniciação Científica da FFC-(Cessada)**, v. 6, 2006.

BRAGA, G. E. et al. Itabirito: Breve Histórico. In: OLIVEIRA, J. C. (Ed.). . **Breves histórias de Itabirito, da Usina Esperança e do Circuito VDL**. 1. ed. Belo Horizonte: Artes Gráficas Formato, 2013. p. 160.

BURKE, P. **Testemunha ocular: história e imagem**. 1º ed. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

COSTA, M. A. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. **Tempos Históricos**, v. 15, n. 1, p. 240–260, 2011.

NOLASCO, E. F. **Itabirito em Revista**. Edição Esp ed. Itabirito: Editora FAPI Ltda, 2007.

PIMENTA, E. C. **Uma banda e seus 100 anos**. 1ª Edição ed. Itabirito: Editora FAPI Ltda, 2009.

A Folia do Divino de Planaltina em sua iconografia: da fé às imagens

Givas Demore,
Beatriz Magalhães-Castro
UnB

A folia do Divino de Planaltina - DF é uma manifestação cultural religiosa que celebra a terceira pessoa da Santíssima Trindade: o Espírito Santo. A folia se fundamenta nos diversos rituais que contemplam a oração, a fé, o canto, as cavalgadas e os pousos. Seu arcabouço ritual dá forma às mais diversas maneiras representativas da devoção do povo: imagens, gestos, cores, esculturas e etc. Os diversos símbolos que a Folia traz em seu corpus ritual nos ajudam a compreender quais os motivos dessa devoção e como ela se manifesta, além de revelar os aspectos rituais dos foliões e servir como depositários da sacralidade da festa. A constituição simbólica da folia é complexa, ora se relacionando com o sagrado, ora se relacionando com a estrutura da festividade. Como principais símbolos da folia temos a bandeira do Divino, a imagem da pomba do Divino, o altar, a divisa e o lenço. Até mesmo a identidade dos foliões, que em sua maioria são pessoas advindas das fazendas que se situam nos arredores de Planaltina, é definida por símbolos. Dentre os símbolos, no que se relaciona aos foliões, tem-se a identidade do caipira, manifestada através do uso de chapéu, bota, bainha de faca, camisa de manga longa e de botão. Somando-se a isso temos a utilização da música aos moldes caipiras, através do dueto de vozes em terça, da utilização da viola caipira e etc. Assim vemos que as representações simbólicas são os fatores que contribuem para a identidade dos foliões. Objetivo desse estudo é compreender a manifestação afim de que se possa conhecer, através de sua iconografia, simbologia dessa prática musical de cunho religioso. Os registros iconográficos resultam da pesquisa de mestrado realizada na folia da roça do Divino Espírito Santo de Planaltina - DF, realizada no ano de 2018. A metodologia deste trabalho baseia-se no método iconográfico com vistas à interpretação dos valores simbólicos e descoberta do significado das obras em análise. Os resultados da pesquisa mostram que a folia da roça de Planaltina é um ritual que tem nos seus símbolos o enraizamento de sua fé. As imagens e símbolos são os elementos que se constituem parte integrante da manifestação. Através deles, constata-se o caráter de oração que a música da folia proclama. Conclui-se que a iconografia da folia da roça de Planaltina - DF demostra o caráter devocional da festa. A bandeira do Divino, que abriga a pomba, é o elemento por meio do qual o Divino se manifesta e derrama suas graças e benesses sobre seus foliões.

1. Aspectos preliminares

Este trabalho tem por objetivo propor uma análise a respeito dos símbolos utilizados na Folia do Divino da Roça de Planaltina (FDRP), a fim de compreender a manifestação, conhecer sua simbologia e demostrar quais os principais símbolos retratados nas imagens que emergem do contexto e, por fim, compreender os conceitos atrelados a essas imagens.

Baseamos nosso estudo nos pressupostos teóricos do historiador da arte Erwin Panofsky (1991), que propõe uma interpretação das imagens, considerando seu tempo e espaço. Para tal autor, "a iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição a sua forma" (*Ibid.*, p, 47). Iconologia é, por sua vez, "como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar" (*Ibid.*, p. 54). O presente estudo dialoga também com Eliade (1979), pois o autor versa sobre as imagens e símbolos e nos ajuda a entender como o homem vê os símbolos, assim como com Clifford Geertz (2008).

Através dessa análise, procura-se revelar a iconografia básica da festa do Divino a fim de que possamos compreender como essa devoção através de suas imagens. Colocamos de forma análoga a palavra símbolo e imagem, na medida em que os símbolos são as representações de algo que é motivo de veneração (como por exemplo a bandeira do Divino).

Destacamos o seguinte excerto de Panofsky (1991, p. 62-63): "se nossa experiência prática e nosso conhecimento das fontes literárias podem nos transviar quando aplicados, indiscriminadamente, às obras de arte, quão mais perigoso não seria confiar em nossa intuição pura e simples". Deixamos claro que este trabalho se sustenta através de uma extensa análise dos padrões culturais dos símbolos e contexto dos foliões. Desse modo, com o auxílio da literatura, oferecemos um retrato cultural dos símbolos/imagens sob análise.

Os símbolos/imagens são os elementos que nos ajudam a compreender a devoção dos foliões. Tuner (1974) afirma que a compreensão dos símbolos (imagens) deve ser realizada a partir da interpretação dos membros da cultura. Assim podemos compreender a "a estrutura interna das ideias contidas no ritual" (*Ibid.,* p. 29). Geertz (2008), também traz a ideia de que devemos compreender que a cultura dos foliões se baseia em construções simbólicas envolvidas nos rituais e nos significados de seus símbolos. Conforme Geertz (2008), é a teia de significados (que os foliões imprimem aos seus rituais), que se concatena coletivamente, que permite a análise cultural, ou seja, a celebração da folia reúne os vários significados

 ISSN 2318-7026

culturais dos foliões, reunindo todo o conjunto de crença, ideias e valores que são orientadores do comportamento destes.

Conforme Castagna (2008, p. 25), "iconografia, por sua vez, é o estudo de fontes visuais [...], sendo um eficaz método de pesquisa musicológica". Na Folia do Divino da Roça de Planaltina (DF), há um conjunto de imagens que se relacionam com o sagrado. São símbolos da folia, conforme Silva (2020): a bandeira, a pomba, o altar, a divisa e o lenço. Tais símbolos tem por objetivo transmitir significado que vai além da forma, das cores, da dimensão, da ornamentação.

2. O contexto da Folia da Roça do Divino de Planaltina (DF)

A Folia do Divino da Roça de Planaltina (FRDP), é uma festa religiosa baseada em uma tradição católica denominada pentecostes. Ela celebra a terceira pessoa da Santíssima Trindade como uma divindade doadora de dons e bênçãos e se organiza em torno de um ritual que é auxiliado pela música. Este ritual, para além da música, envolve oração, devoção, fé e gestos que se fundem dando forma à FRDP.[1]

A festa do Espírito Santo tem sua origem em Alenquer, uma vila do distrito de Lisboa, em Portugal (CASCUDO, 1999; LEAL, 1994). Atribui-se sua criação à Rainha Isabel, ao monge Joaquim de Fiore e à tradição hebraica.[2] O percurso do culto é longo. Segundo a tradição literária, ela nasceu em "Benavente, instalou-se em Alenquer, passando para Madeira, chegando a Açores e espalhando-se por vários territórios, incluindo pelo Brasil" (SILVA, 2020, p. 31).

A FRDP se manifesta através do grupo de folia *Caminhando com Cristo*, tendo como mestres - guias Joaquim de Felipe e Marcos Maciel. Em relação aos perso-

1 O termo folia é definido, desde a antiguidade em Portugal, como o conjunto instrumental utilizado nas procissões, cortejos e peditórios. A folia é um termo usado em sentido estrito - em muitos lugares onde ocorre a festa do Divino - significando exclusivamente o grupo de músicos que usam violas, violões e instrumentos percussivo para compor sua "orquestra ritual", mas em Planaltina, ele designa a própria festividade no contexto rural. Os foliões a designam por folia da roça, fazendo alusão a toda a sua estrutura.

2 Sobre seus instituidores, afirma-se que foi a Rainha Isabel quem o instituiu o culto (CASCUDO, 1999; BAPTISTA DE LIMA, 1985; LOPES, 2004). Outros autores acreditam que o monge Joaquim de Fiore tenha sido o instituidor (FALBEL, 1996; LEAL, 1994; MEIRA, 2009; ROSSATTO, 2006). Para Santo (1988), o culto tem origem na tradição hebraica. A literatura aponta a Rainha Isabel como instituidora do culto, devido ao fato dela criar, em Alenquer, a igreja dedicada ao Espírito Santo.

nagens, podemos destacar os personagens do conjunto instrumental[3] e os personagens da organização.[4] Os personagens - sejam eles do conjunto instrumental ou da organização - são denominados como foliões de frente, possuindo obrigações, ou seja, possuem compromissos dentro da festividade. Aqueles que só participam, como expectadores, mas devotando sua fé no Divino, são chamados de foliões de presença, não tendo obrigação dentro da estrutura organizacional da festa.

A FRDP acontece por meio da música. A maior parte dos rituais são cantados. Ela utiliza um instrumental harmônico e percussivo para realizar seus rituais musicais: violas, pandeiro, reco-reco, caixa, acordeom, cavaquinho, rabeca e violão. A música, manifestada através dos cantos e do conjunto instrumental, é o elemento principal no ritual. Os cantos do ritual são chamados, pelos foliões, de cantorios e é um dos principais aspectos performativos do ritual. O cantar é fundamental na FRDP. Sem o cantar faltaria o elemento estético principal: a voz. São os aspectos textuais da música que transmitem mensagem: os pedidos, as diretrizes, as reverências, o louvor (adoração) e o agradecimento.

Tambiah (1985), afirma que a crença é o que motiva um ritual. A crença é dos elementos mais marcantes da folia, pois seu motivo é devocional, ou seja, os foliões - performaticamente, através do cantorio - dedicam ao Espírito Santo, louvores, agradecimentos, pedidos e o cuidado de suas próprias almas. A devoção, a crença e a fé são os "temperos que dão sabor" à festividade e contribuem para o não isolar a música dos elementos extramusicais. Uma das características da FRDP é não esmolar com o conjunto instrumental, ou seja, a folia não sai às ruas realizando seu ritual de peditório, que é características das folias.

A FRDP ocorre durante todo ano. Ela é preparada através das novenas que são celebrações com finalidade de preparar o espírito dos foliões para celebrar a festa, Segundo Maria Beira-Rio. Eliade (1992), ao falar de tempo sagrado e tempo profano, coloca o homem sujeito ao dualismo, sem que um exclua o outro, ou seja, é possível viver os dois tempos: o sagrado e o profano. O tempo sagrado é revelado através da busca espiritual para celebrar o Divino. O que faz desse tempo sagrado é o homem religioso que por sua crença assim torna-se, lançando-se em misticismo e mistério.

---

3 Mestre – guia, guia de folia (violeiros responsáveis pelos cantorios. Cada guia possui dois ajudantes que cantam em terça), ajudantes do guia e do contraguia (cantores que cantam, em terça, o que o seu guia proferiu), caixeiro, rezadeira de ladainha, catireiro e os tocadores de reco-reco, pandeiro, acordeom, cavaco, rabeca, violão.

4 Cozinheiras, fogueteiro, mussungueiro, pouseiro, procurador, suplente do Alferes e regente.

A FRDP, no contexto urbano e rural,[5] é realizada há 158 anos e é considerada uma legítima referência cultural do DF pelo decreto nº 34.370 e também patrimônio cultural imaterial do Distrito Federal.

3. Análise iconográfica e iconológica

Panofsky (1991) explica que as imagens como parte da cultura podem expressar não somente uma ideia, mas toda uma visão e concepção de mundo. A partir dessa percepção já percebemos o quanto o autor vai além da análise puramente formalista e positivista. A teoria de Panofsky (1991) versa sobre iconografia e iconologia. Para o autor, tema e forma são distintos. A forma está contida dentro do tema primário. Forma é entendida como o aspecto verificável visualmente: traços, cores, linhas, formato. Panofsky (1991) chama, o que é percebido como forma de motivos artísticos. Tema se relaciona com o significado e se divide em três níveis, a saber:

> I. Tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional. "É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor [...]; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressionais [...]" são os motivos artísticos. II. Tema secundário ou convencional [é obtido quando] "ligam-se os motivos artísticos com assuntos e conceitos. É o tema em oposição à forma. III. Significado intrínseco ou conteúdo: "é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revela a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra" (PANOFSKY, 1991, p. 50-52).

Destacamos que, embora o autor destaque, essa metodologia, ela não apresenta uma metodologia dividida em passos (procedimentos), por assim dizer. Panofsky (1991, p. 64) afirma que

> Devemos, porém, ter em mente que essas categorias nitidamente diferenciadas, que no quadro sinóptico parecem indicar três esferas independentes de significado, na realidade se referem a aspectos de um mesmo fenômeno, ou seja, à obra de arte como um todo. Assim sendo, no trabalho real, os métodos de abordagem que aqui aparecem como três operações de pesquisa irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível.

5 A folia da roça ocorre no contexto rural e a festa do Divino é uma comemoração que ocorre no contexto urbano.

Conforme supracitado, os símbolos da FDRP são a bandeira, a pomba, o altar, a divisa e o lenço, mas além destes existem diversos símbolos que norteiam os rituais da folia do Divino: a bíblia, a imagem de Nossa Senhora Aparecida, o crucifixo, o sino, as velas e etc. Nos seus aspectos formais, a bandeira do Divino Espírito Santo é vermelha, em formato retangular, fixada sobre um mastro que serve de apoio para segurá-la, tem em seu interior a figura de um pássaro que representa a divindade, o Espírito Santo. Sua cor é vermelha, porque o vermelho é "a cor litúrgica de Pentecostes" (SILVA, 2009, p. 47). Ela é adornada com fitas que representam os pedidos feitos pelos foliões que esperam uma graça. Seu empunhador é o alferes ou seu substituto.

Figura 1: Bandeira no ritual de pedido de agasalho. Foliões ao fundo. No pedido de agasalho, os foliões, reunidos em comitiva, pedem ao dono de uma fazenda para pousar, ou seja, pernoitar nela e realizar seus rituais.

Fonte: (SILVA, 2020, p. 152)

Eliade (1979, p. 13) nos diz que "as imagens, os símbolos [...], respondem a uma necessidade e preenchem uma função. Essa função é a imanentização do Divino Espírito Santo, como entidade doadora de benesses. Desse modo, a bandeira representa o Espírito Santo (o objeto) que é reverenciado (o acontecimento) e tem o poder de conceder benefícios aqueles que se dirigirem a ele com fé e devoção.

A bandeira ganha seus poderes quando ele é alvorada, ou seja, é introduzida no ritual, mas mesmo fora dele ela é um símbolo religioso que transmite uma mensagem. Afinal, "um símbolo religioso transmite sua mensagem mesmo quando deixa de ser compreendido, conscientemente, em sua totalidade, pois um símbolo dirige-se ao ser humano integral, e não apenas à sua inteligência" (*Ibid.*, 1992, p. 65). O ritual de alvorada ocorre, no primeiro dia, por meio do cantorio de alvorada. Através do cantorio de alvorada, os guias pedem ao Divino que desça e habite na bandeira. Segundo o mestre guia Joaquim de Felipe, "Não se pode realizar nenhum rito na FRP sem alvorar a bandeira" (SILVA, 2020), portanto todos os

ritos são realizados com a presença da bandeira. Para Eliade (1992, p. 13), "manifestando o sagrado, um objeto qualquer se torna outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente". Desse modo, mesmo desalvorada, que é o momento que ela perde seus poderes, continua sendo imagem do sagrado, objeto de reverência e culto.

A pombinha sagrada (ver figura anterior), como é carinhosamente chamada nas festividades do Divino, é a revelação da hierofania do Espírito Santo, ou seja, é a manifestação do sagrado, na bandeira ou fora dela. Os foliões possuem uma escultura dourada que fica posicionada em cima do altar, mas a maior utilização da pomba como representação do sagrado se faz através de imagem da pomba, grafada na bandeira, nas bandeirolas, nas roupas e etc.

A pombinha está presente no altar, na bandeira, na divisa e no lenço. Corrêa (2012) aponta que a pomba, nas festas do Divino, simboliza o Espírito Santo, passando de animal à representação do sagrado. Para Eliade (1992, p. 13), "o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta". Para Silva (2020, p. 153/154),

> O costume de representação do Espírito Santo através da pomba advém da tradição cristã expressa na bíblia. No batismo de Jesus, "os céus se abriram e ele viu o Espírito Santo descendo como pomba e vindo sobre ele. Ao mesmo tempo, uma voz vinda dos céus dizia: Este é meu filho muito amado, em quem me comprazo" (BÍBLIA, 2002, p. 1708). A pomba como figura, seja grafada na bandeira ou através de escultura - esta, posicionada no altar -, é um símbolo do Espírito Santo. A pomba é o elemento sacro e representativo que confere sacralidade à bandeira.

A devoção à pombinha sagrada, através de sua escultura ou de sua gravura na bandeira expressam a dimensão de crença dos foliões que atribuem a essas figuras a representação de sua crença, servindo de apoio aos seus ritos, na medida em que significam a divindade, o Espírito Santo, materialmente. Sua cor é branca, pois comumente, na tradição cristã, associa-se a pomba branca ao Espírito Santo.

O altar constitui-se uma mesa retangular, adornada com toalhas de cor, normalmente vermelha, com flores e bandeirolas. Em seu fundo sempre há um lençol vermelho para conferir mais solenidade à sua aparência. O altar é o que se pode chamar de morada do Espírito Santo, segundo definição dos foliões. Conforme (SILVA, 2020, p. 154), ele "representa a dimensão visual e transcendental da sacralidade da festa". É nele que encontramos a bandeira (quando não está sendo

empunhada pelo alferes), a bíblia, a imagem de Nossa Senhora Aparecida, o crucifixo, o sino e as velas. Conforme Silva (2020), o altar é o ponto central da festa, os foliões atribuem-lhe o adjetivo de rico altar para expressar seu valor. A FDRP conta com diversos pousos, ou seja, paradas. Em todas elas há altares ornados com finalidade de abrigar símbolos, que remetem à divindade ou à devoção. "A característica recorrente em todos eles são flores, toalhas e ornamentos vermelhos, a pombinha, a bíblia, o sino, a cruz e a imagem de Nossa Senhora. Estes são elementos indispensáveis para a composição do altar na FRP" (SILVA, 2020, p. 155).

Figura 2: Altar ornado

Fonte: o autor

A devoção ao altar é tão profunda que os foliões possuem um momento no qual saúdam o rico altar e o beijam. Beijar o altar significa reverenciar o Espírito Santo. O altar é uma peça fundamental na devoção dos foliões. Ao amanhecer de cada dia, a primeira obrigação dos foliões é ir saudar o altar, antes do café da manhã.

A divisa e o lenço são símbolos identitários que revelam pertencimento à folia. A divisa, dourada, contendo uma imagem da pomba, enlaçada por fitas (em forma de cruz de santo andré) e adornada por detalhes que envolvem, cincurlamente, toda a imagem da pomba, faz parte de uma tradição que confere (ou não) responsabilidades aos foliões. Conforme Silva (2020):

> Suas cores revelam se o folião possui ou não obrigações/deveres. Se for, dourada, vermelha e branca, significa que o folião possui obrigação, ou seja, é um folião de frente. Se for em duas cores: branca e vermelha, indica ausência de obrigação, ou seja, é um folião de presença.

 ISSN 2318-7026

Figura 3: divisa do folião de obrigação.

Fonte: (SILVA, 2020, P. 156)

O lenço, em forma de triângulo, vermelho, amarrado ao pescoço é um símbolo de pertencimento e de identificação. É também um sinal de oração, ou seja, quem o porta está no clima de oração da festividade. O lenço traz informações a respeito da festividade. Segundo Silva (2020, p. 157):

> O lenço é um símbolo que se prende ao pescoço e identifica os foliões. Sua cor é vermelha e seu formato é triangular. Ele trouxe a imagem da pomba do Divino em seu interior, o nome do alferes e do guia, a data, o nome da paróquia e do padre e a região a qual a folia pertence, além do lema que neste ano de 2019 foi: Espírito Santo, tornai-nos morada do vosso amor.

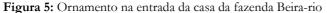
Figura 4: folião de presença (esq.) e folião de frente (dir.) com seus lenços e divisas.

Fonte: (SILVA, 2020, P. 156)

Além destes símbolos/imagens, outros se juntam ao contexto e permeiam as ações e devoção dos fiéis, compondo o cenário ritual da folia. Para Geertz

(2008), os símbolos são elementos diversos que vão desde acontecimentos até objetos. Nesse sentido, a própria festividade é um símbolo que gera uma imagem estrutural refletida em cada ato do ritual.

Toda festividade reveste-se de caráter celebrativo revelado a partir de decorações que supõem cores específicas, símbolos e ornamentações. Na imagem abaixo, vemos um arranjo disposto na entrada de uma das fazendas. Tal arranjo revela a cor litúrgica de Pentecostes, o vermelho, os lenços que são formas de dar mais dignidade e solenidade à celebração, bem como mini-bandeiras contendo a imagem da pombinha sagrada. Toda a festividade, nos diversos pousos pelos quais passa, carrega as mesmas características, ou seja, a ornamentação é um fator de identidade da festa.

Figura 5: Ornamento na entrada da casa da fazenda Beira-rio

Fonte: o autor.

Fator que não pode deixar de ser mencionado relaciona-se à identidade dos foliões. Segundo Hall (2006, p. 8), a identidade decorre "do nosso 'pertencimento' a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais". A folia, por acontecer nos arredores de Planaltina, nas fazendas, carrega em si uma caracterização dos homens do campo. Os foliões são identificados por características comuns, pois segundo Woodward (2000, p. 8), "a identidade é marcada por meio de símbolos". Conforme Silva (2020), o primeiro traço identitário que podemos acessar é o pertencimento ao sistema religioso, pois a FDRP alinha-se ao catolicismo popular. O segundo traço identitário é a imagem do caipira. Conforme o autor:

> O segundo traço identitário foi a imagem do caipira, ou seja, a utilização de indumentária[6] típica dos habitantes da roça: chapéu, botas, bainhas de faca, camisas de manga longa e de botão. Ao falar sobre essa indumentária surge a necessidade

6 Os foliões não se utilizam de indumentária especial, além do lenço e da divisa, para participar do rito.

> de esclarecer o termo caipira. Cascudo (1999, p. 223), afirma que o termo "designa os habitantes do campo". Desse modo, os foliões da FRP, por terem suas raízes nas fazendas e por celebrarem uma manifestação que tem por nome folia de roça, demonstram comportamentos e vestimentas que os identificam como caipiras, não de forma expressa, mas tácita. Ceron (2013) afirma que a manifestação, por ocorrer no ambiente rural, endossa as características do campo em seu contexto. Woodward (2000, p. 9) expõe que "existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa". Sendo assim, até mesmo as vestimentas são fatores determinadores da identidade dos foliões.

Nota-se que os foliões assim se caracterizam devido às necessidades do contexto. Nem todos são habitantes do meio rural, mas como a festa se dá no meio rural, eles se caracterizam como tal. Expressa Hall (2006, p. 13): "o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente".

Figura 7: Guias e co[...]da.

Fonte: o autor.

Na figura acima, vemos uma caracterização a respeito das vestimentas dos foliões. Tal imagem revela a ritualização de um dos ritos da folia da roça: o pedido de agasalho. Nele, os foliões, após um longo caminho a cavalo, param na frente de uma fazenda, previamente escolhida, realizam um pequeno ritual - que compreende cantos, gestos e ações - e pedem autorização ao dono da casa para ali permanecer e realizar seus ritos.

Na figura abaixo, vemos os foliões realizando seu cantorio em dueto, em terças paralelas. O cantorio é um canto entoado pelo guia de folia, repetido, como forma de confirmação pelo contraguia. Os demais instrumentos percussivos ficam

ao redor. O canto, segundo Silva (2020), tem na oração sua função primordial. Para além do canto, a música é o pano de fundo do ritual com o qual se realiza toda a FDRP.

Figura 6: Foliões no pedido de agasalho.

Fonte: o autor.

A partir da análise de Panofsky (1991), destaca-se que a constituição dos temas primário, nos mostra as formas diversas relacionadas com o contexto do catolicismo, seja em relação às formas que representam pessoas e animais (alguns com significado sagrado), seja em relação às objetivos de uso sacro ou convencionados pelo uso na tradição cristã, além de cores, gestos (também ligados ao contexto religioso). As ações, objetos e seres retratados nas imagens se ligam a conceitos e assuntos, constituindo os níveis de significados elencados por Panofsky (1991): o nível secundário. O nível intrínseco advém do contexto e dos valores simbólicos/ culturais da obra.

4. Considerações finais

A folia é recheada de simbologias/imagens. Neste artigo foram apresentados alguns aspectos centrais da festividade. De forma alguma conseguiríamos abranger toda a significação ritual, simbólica da festividade. Ao apresentar os símbolos centrais, bem como suas imagens, percebemos que a identidade da folia é marcada por meio de símbolos representados aqui por meio de imagens que emergem de um contexto que possui como pano de fundo a crença no Divino Espírito Santo.

O significado fatual (PANOFSKY, 1976) - de forma ampla - é, portanto, de que o conjunto de imagens se concatena com a devoção, crença e fé e expressam concepções de crença e visões de mundo de um povo que crê no Divino como Divindade que lhes dá apoio e consolo. As imagens possuem a faculdade de levar os foliões à conexão com o sagrado, além de revelar aspectos identitários.

Referências

BAPTISTA DE LIMA, Manuel C. A introdução do culto do Espírito Santo nos Açores e a sua influência na simbólica e arquitectura religiosa dos séculos XV e XVI. **Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira**, v. XLIII, Angra do Heroísmo, 1985.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel,** Pelotas, n. 1, 2008. p. 7-31. ISSN 1984-350X. . Disponível em: < https://www.researchgate.net/publication/333149908_CASTAGNA_Paulo_A_musicologia_enquanto_metodo_cientifico_Revista_do_Conservatorio_de_Musica_da_UFPel_Pelotas_n_1_2008_p_7-31_ISSN_1984-350X > Acesso em 30 julho. 2021.

CORRÊA, Luiz Nilton**. Festa do Divino Espírito Santo**: dois Açores ao Brasil, um estudo comparativo. Universidade de Salamanca (Espanha), 2012, 272 p. Disponível em: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/115633/DSC_NiltonCorreaL_FestadoDivino.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 30 de julho 2021.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

FALBEL, Nachman. **São Bento e a ordo manachorum de Joaquim de Fiore** (1136-1202). **Revista USP.** São Paulo, 1996. p. 273-276.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. 1ª ed. 13ª reimpr. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro - 11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LEAL, João. **As Festas do Espírito Santo no Açores**: um estudo de antropologia social. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

LOPES, Aurélio. **Devoção e poder nas Festas do Espírito Santo**. Chamusca: Cosmos, 2004.

MEIRA, Elinaldo da Silva. **No lugar da Rua do Porto, das poéticas de uma Festa**. 250 p. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. 2009.

PANOFSKY. E. **Significado nas Artes Visuais**. Trad. Keese e Guinsburg 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ROSSATTO, Noeli Dutra. A Simbólica do Divino: Remanescentes Joaquimitas na Cultura Luso-Brasileira. **Revista Sociais e Humanas**, Santa Maria (RS), p. 09-19, 2006.

SILVA, Givael Lima da. A sonoridade da Folia do Divino em Planaltina-DF: a música no contexto da folia da roça. 2020. 186 f., il. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

SILVA, Adriana de Oliveira. **A folia do Divino**: experiência e devoção em São Luís do Paraitinga e Lagoinha. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.8.2009.tde-10012010-161738. Acesso em 30 de julho de 2021.

TURNER, Víctor W. **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura; tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

TAMBIAH, Stanley. **Culture, Thought, and Social Action**. An Anthropological Perspective. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos Culturais.* 6. ed, Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

Todo Carnaval tem seu fim: registros iconográficos dos foliões na cena musical novecentista de Formiga (Minas Gerais)

Vinícius Eufrásio,
Edite Rocha
UFMG

Através do levantamento documental realizado em fundos arquivísticos, privados e públicos, em busca de vestígios das práticas culturais na cidade mineira de Formiga no séc. XX, este trabalho pretende apresentar um recorte desse panorama das atividades musicais relacionadas especificamente ao contexto carnavalesco, nomeadamente à presença e participação de conjuntos musicais nas festividades realizadas no município, buscando compreender a dinâmica social de proporções equivalentes a grandes centros de celebração deste evento, seus espaços de apresentação e sua representação dentro da cultura local. A investigação partiu da identificação e análise de elementos imagéticos presentes nos fundos documentais disponíveis em diferentes espaços (físicos e virtuais), a saber: 1) Museu Municipal Francisco Fonseca; 2) Biblioteca Pública Municipal Doutor Sócrates Bezerra de Menezes; 3) Acervo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, consultado na Secretaria Municipal de Cultura de Formiga; 4) Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer; 5) Acervo virtual Formiga, Fatos, Fotos e Filmes, hospedado em um grupo na rede social Facebook. Testemunhas oculares, como documentos iconográficos, hemerográficos, videográficos, musicográficos e relatos, em forma de comentários nas redes sociais, configuram-se como fontes potenciais para o estudo das atividades musicais em torno dos carnavais formiguenses realizados entre as décadas de 1903 e 1983, permitindo que, por meio de análises que relacionam e contrapõem as evidências presentes nestes conjuntos de fontes, seja possível identificar grupos, seus integrantes, suas características e formação, seu período aproximado de atuação, os tipos de repertórios praticados, os espaço de apresentação pública e seus aspectos performáticos, a receptividade comunitária e o papel social desempenhado pela música âmbito do festejo e seus reflexos para além das folias. Os documentos consultados, dentre outros elementos, também evidenciam a circularidade de indivíduos entre vários grupos e suas atuações em diferentes contextos da produção e prática musical ao longo dos anos. O acesso a essas fontes, para além da visão holística apresentada neste trabalho, possibilita ainda outros olhares e o levantamento de diversas questões envolvendo as práticas culturais populares na cidade de Formiga durante o escopo temporal delimitado.

 ISSN 2318-7026

Introdução

Nos últimos anos, um intenso levantamento de acervos que contêm fontes expoentes para a realização de pesquisas musicológicas vêm sendo realizados no município de Formiga, região centro-oeste do estado de Minas Gerais (EUFRÁSIO, 2018, 2019; EUFRÁSIO; ROCHA, 2017, 2019a, 2019b). A identificação deste grande contingente documental, encontrado sem quaisquer tratamentos arquivísticos no âmago de instituições e bibliotecas pessoais, vem demandando um profundo empenho, uma vez que a maior parte das fontes foram identificadas em situação de abandono.

Neste sentido, no âmbito da pesquisa "Música na Princesa D'Oeste Mineiro: uma cartografia das práticas, formações e espaços educativos em Formiga" realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, da integração ao CEAMM – Centro de Estudos dos Acervos Musicais Mineiros, e também por meio da captação de apoio às pesquisas artístico-culturais[1], vem sendo realizado um intenso processo de organização e análise das distintas tipologias documentais encontradas nos acervos e, dentre estas, para o presente texto, destaca-se principalmente a utilização de fontes iconográficas analisadas a partir da relação com documentos hemerográficos, bibliográficos e a também a partir da historiográfica local.

Embora não tenha sido identificado nenhum material bibliográfico que tenha tido a música, sobretudo aquela produzida em Formiga, como objeto de estudo e investigação, foi possível encontrar na produção historiográfica existente acerca do município, a transcrição de documentos e descrição de fatos que direta ou indiretamente se relacionam com as atividades musicais que ocorreram na cidade. Relacionando-se com o recorte específico deste texto, foi possível também identificar relatos de memorialistas em publicações literárias, biográficas e em periódicos locais que, complementarmente às fontes iconográficas, nos permitem realizar análises sobre as práticas musicais relacionadas ao carnaval formiguense ao longo do século XX.

Para a realização deste estudo foram consultados os seguintes acervos: 1) Museu Municipal Francisco Fonseca; 2) Biblioteca Pública Municipal Doutor Sócrates Bezerra de Menezes; 3) Acervo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, consultado na Secretaria Municipal de Cultura de Formiga; 4) Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer; 5) Sobretudo o acervo virtual "Formiga,

1 Destacam-se as premiações recebidas pelos trabalhos realizados em cumprimento ao Edital nº23/2020 publicado pela Secretaria de Estado de Cultura e Turismo e ao Edital 01/2020 publicado pela Secretaria Municipal de Cultura de Formiga, ambos no âmbito da Lei 14.017 de 29 de junho de 2020.

Fatos, Fotos e Filmes", hospedado em um grupo na rede social *Facebook* e que serviu como principal repositório para levantamento e análise das fontes oculares no decorrer dessa investigação. Em busca de uma melhor interpretação de algumas das fontes às quais tivemos acesso, foi necessário a realização de entrevistas com formiguenses que, graças à sua atuação em contextos de prática musical, testemunharam ou participaram dos episódios incluídos na presente narrativa.

Uma vez que as fontes que possibilitam a compreensão acerca das práticas musicais sobre o carnaval em Formiga encontram-se dispersas em diferentes acervos, prosseguiu-se com a realização de estudos que pudessem promover conexões entre os dados, fatos, eventos, pessoas e instituições diretamente relacionados à realização destas atividades. Tendo em vista a dimensão do tema e a quantidade de fontes ainda disponíveis para consulta e análise, e que não foram esgotadas por este trabalho, evoca-se aqui uma visão geral que, espera-se, possa servir como documentação acerca deste tema e como um impulsionador à realização de estudos posteriores.

Um olhar sobre os acervos em Formiga

Consideramos como fontes para os estudos relacionados com a música todos os meios que podem proporcionar ao pesquisador informações sobre as práticas inerentemente musicais ou seus aspectos extramusicais, sejam estas: documentos em seus vários formatos, produções bibliográficas ou pessoas. As fontes propriamente musicais estão diretamente relacionadas com a prática da música e caracterizam-se pelos registros destes eventos ou como sínteses prescritivas para que estes ocorram, como é o caso de uma partitura. Por outro lado, há fontes que não trazem dados diretamente relacionadas com as práticas musicais em si, mas permitem a compreensão de informações e de aspectos contextuais relacionados com os eventos performáticos (GARCÍA, 2008).

Assim, essas fontes podem ainda ser compreendidas como diretas, produzidas a partir das próprias atividades que as geraram, e indiretas, obtidas como resultados de distintos processos realizados a partir do trabalho com as fontes. No caso da documentação encontrada em Formiga, existe um predomínio de fontes diretas, geradas a partir das próprias atividades musicais de diferentes conjuntos performáticos, músicos, compositores e muitos outros agentes, cujas práticas tiveram como consequência a produção de documentos iconográficos, hemerográficos, musicográficos *etc*.

Numa dinâmica em que uma cidade se insere, composta por diversos grupos e atores sociais, a partir de situações específicas convivem com as realidades comunitárias que lhes são apresentadas ao longo do seu contexto e relacionam-se com as atividades em que atuam e a cultura se produz. Assim, as diferentes formas como os grupos e atores se organizam socialmente em seu tempo interferem na produção de suas atividades culturais e na forma de recepção e valorização destas pela comunidade. Tais aspectos têm impacto direto na documentação que é produzida e nas ações diretamente ligadas à preservação dos acervos que são gerados ao longo dos anos.

Enquanto os acervos musicográficos encontrados em Formiga preservaram informações sobre um determinado tipo de atividade musical, sobretudo aquelas correlacionadas com música de concerto e bandas marciais, foi possível observar que as práticas musicais ligadas às manifestações populares não passaram pelo mesmo processo de registro e documentação. Podemos compreender que esse contraste ocorre devido às características específicas de cada tipo de música e também devido às configurações específicas dos espaços e instituições no âmbito das quais cada prática musical foi, ou não, gerada, performatizada e documentada.

Assim, embora os documentos musicográficos não componham o conjunto principal de evidência sobre as práticas musicais no carnaval formiguense, favorecem a análise do contexto, paralelamente aos demais tipos de documentos também identificados, como fotografias, vídeos, periódicos e outros. Para melhor compreensão do contexto representado por cada fonte, pressupõe-se a realização de análises externas, por meio, principalmente, de um posicionamento e/ou perspectiva específica que nos permita olhar cada situação para além dos objetos a fim de visualizar aquilo que em diversos aspectos o circundam e estabelecem relações com ele (KORSYN, 1999). Neste sentido, compreende-se que texto e contexto, ou seja, objeto e a conjuntura ao seu entorno, condicionam-se mutuamente e são indispensáveis para a criação das representações que compõem a escrita de nossa narrativa sobre os fatos.

A busca pelos acervos formiguenses vem possibilitando uma análise para além das obras musicais encontradas, permitindo a construção de um olhar crítico em prol da compreensão das atividades musicais ocorridas em Formiga ao longo do seu desenvolvimento comunitário no decorrer século XX, período temporal do qual se enquadra a maior parte das fontes encontradas, sobretudo aquelas de cunho iconográfico.

ISSN 2318-7026

Fontes sobre o carnaval formiguense

As fontes documentais encontradas nos acervos em Formiga e os vestígios encontrados na historiografia apontam para uma sociedade que, por época, atribuía grande importância às celebrações carnavalescas no município. A primeira fonte que pode nos remeter a essa visão refere-se ao convite que o então gestor municipal, José Bernardes de Faria[2] (1859-1934), fez ao músico, compositor e carnavalesco João Nazário dos Santos (1873-1926) no final do século XIX com o objetivo de impulsionar a organização e animação das festas de carnaval no município.

Além de ter atuado no contexto dos festejos, João Nazário teria também sido um dos percussores da prática com teatro[3], montando, dirigindo e interpretando peças, além de ter composto obras para procissões católicas e outras celebrações seculares para serem tocadas, especialmente, pela Corporação Musical São Vicente Férrer, fundada em 6 de junho de 1908 no município (SOBRINHO, 2007, p. 2688). Entretanto, nos documentos da Corporação Musical São Vicente Férrer que ficaram sob a guarda de seu último maestro, Manoel Luís Duque, não foram encontradas composições de João Nazário dos Santos. Isso pode evidenciar o extravio de parte do acervo original da corporação e o fato de que há manuscritos sobre música que ainda não foram localizados em Formiga.

Neste sentido, é também possível que a banda que tocava as composições de João Nazário dos Santos não fosse a Corporação Musical São Vicente Férrer, mas sim a banda Santa Cecília, descrita como executora de vibrantes músicas nos festejos carnavalescos em Formiga no ano de 1903. João Nazário é descrito como o grande factótum do carnaval formiguense, responsável pela organização e direção geral do evento, isso incluiria desde os cortejos às apresentações musicais. Juntamente com Aristides Fonseca, participou também da reorganização do Clube dos Democráticos Teimosos de Formiga, no qual atual como presidente em 1909 (CORRÊA, 1993).

Ainda na historiografia local, foi encontrada uma menção ao papel dos clubes nos festejos carnavalescos que, durante três dias, desdobravam-se em atividades recreativas que eram destaque na região. O Clube dos Democratas Formiguenses, sob a liderança de Alberto Amarante, foi destaque no carnaval de 1903, apresentando três carros alegóricos durante a festa. O primeiro caracteriza-se como uma carruagem de gala conduzindo uma moça luxuosamente trajada, considerada a princesa da festa, e que empunhava o estandarte do clube. O segundo carro fazia referência ao vaso-de-guerra Manaus, um navio que conduzia os soldados brasilei-

2 Foi prefeito em dois períodos, 1898 a 1908; 1912 a 1913.

3 Juntamente com Orosimbo Pedro da Silca (Juca Pedro) e João Soraggi.

ros e demanda do Acre. O terceiro carro representava o balão de Santos Dumont (CORRÊA, 1993), possivelmente assemelhando-se ao modelo N-5, que venceu o Prêmio Deutch após rodear a Torre Eiffel em 1901.

> Pouco serão os adjetivos a qualificar a maravilha dos carros a percorrer as ruas da cidade, sem te ver em vídeo e Capricho aos mais ricos carros dos grandes centros. A guarda de honra dos Príncipes, cavalgando lindos animais (muito bem arreados) seguiam os carros alegóricos. Fechava o préstito a banda Santa Cecília executando as músicas mais vibrantes do carnaval. Em frente à residência do Dr. Bernardino Antunes Corrêa, o Dr. Rodolfo Almeida fez vibrante discurso (CORRÊA, 1993, p. 123).

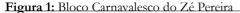
Também no carnaval de 1903 na historiografia local é possível encontrar uma menção de destaque em relação à Francisco Fonseca (1884-1970), compositor e musicista local que, especialmente na primeira metade do século XX, compôs inúmeras danças para os bailes formiguenses e que, também no carnaval de 1903, regeu um grupo de músicos que teriam apresentado "chistosas peças carnavalescas de autoria daquele grande músico" (CORRÊA, 1993, p. 123).

> Limões, bisnagas, confetes e serpentinas em profusão. Os foliões conduziam confete, em sacos, levados por indivíduos pagos para este Mister. Terminados os dias de folguedo, empregados da câmara levavam vários dias na limpeza da cidade, cuja as ruas ficavam tapetada de confete. Muitos leitores, ainda daquela época, hão de se recordar desses fatos e verão que não há exagero no que descrevemos [...] Em 1908, surgiu o Grêmio das Violetas que deixou lembranças [...] Muito poucas vezes se fizeram festejos daquele brilho (CORRÊA, 1993, p. 123).

Em um documento datilografado, autógrafo, contendo as memórias do ex-vereador e comerciante José Augusto de Souza Júnior (1906-1996), localmente conhecido pela alcunha de Juquinha Dragão, o carnaval realizado em Formiga nas primeiras décadas do século XX foi descrito como uma festa que marcava época nas redondezas e que era ansiosamente aguardada pela comunidade. Segundo Juquinha Dragão, a própria Câmara Municipal de Formiga, também voltava verbas com o intuito de fomentar os festejos até por volta de 1918 (JUNIOR, [s.d.]).

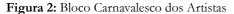
Juquinha também menciona o nome de Zé Pereira e o cita acompanhado de um palhaço vestido de vermelho que tocava o bombo da Banda de Música ao lado de um corneteiro que era seguido por mascarados usando capuz ou tinta sobre

o rosto e que, em forma de um cortejo muito bem alinhado, percorriam a cidade, realizando brincadeiras e cantorias. O memorialista também identifica outra agremiação composta por mais de cinquenta homens mascarados que seguiam em duas filas empunhando varinhas as quais batiam de forma entrecruzadas com seu par e, realizando passos de dança, entoavam canções. Esse segundo grupo era comandado por Zacarias e Beno Preto, bem como por outras pessoas que Juquinha apenas identifica como crioulos e mulatos que percorriam a cidade recolhendo donativos em uma sacola. O dinheiro arrecadado era suficiente para que, no último dia de carnaval, patrocinasse a realização de um grande jantar repleto de bebidas alcoólicas e que somente findava com o repicar dos sinos da meia noite (JUNIOR, [s.d.]).

Figura 1: Bloco Carnavalesco do Zé Pereira

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

Em suas memórias sobre os festejos, Juquinha Dragão ainda atribui grande participação, por anos, a um bloco que identifica em suas memórias como "Maria Sem Sal", mas que, aos poucos foi sendo substituído por pessoas que ele caracteriza como "maltrapilhos mascarados" e "herdeiros degenerados dessa gente espirituosa que punha graça e dava vida ao escalão do carnaval de Formiga" (JUNIOR, [s.d.]). O termo "Maria Sem Sal" relacionado a grupos musicais também foi identificado nas memórias de Arinos Ribeiro (1902-19??), contudo, no contexto das performances do congado durante festividades que ocorriam entre dezembro e janeiro no entorno das Igrejas São Vicente Férrer e Nossas Senhora do Rosário em Formiga. Segundo o autor, os grupos chamados de "Marias-Sem-Sal" eram

compostos por aproximadamente quinze ou vinte pares de pessoas fantasiadas, e também usando máscaras, que dançavam uma marcha em duas fileiras formadas pelos pares, sendo que, um indivíduo em cada par, fantasiava-se de mulher (RIBEIRO, 1966).

Figura 2: Bloco Carnavalesco dos Artistas

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

Seguindo para uma abordagem dentro da historiografia produzida mais recentemente, é possível encontrarmos menções à blocos carnavalescos e registros iconográficos que retratam sua atuação nas décadas de 1930 e 1940, identificando imagens especificamente dos anos de 1938 e 1943 a partir das quais é possível identificar o grupo Flor do Manacá (Figura 3) (EUFRÁSIO; ROCHA, 2019a). Ao longo do desenvolvimento dos estudos acerca da documentação disponível sobre o carnaval em Formiga, e buscando relacionar as fontes imagéticas em relação a outros tipos de fontes levantadas, tem sido possível identificar a existência de vários grupos que participaram das festividades na primeira metade do século XX assim como o Bloco do Zé Pereira (Figura 1), o Bloco dos Artistas (Figura 2) e cujas características remetem às descrições atribuídas aos "Maria Sem Sal"; o Bloco Flor do Manacá (Figura 3); e o Bloco Eletro Jazz (Figura 4).

Figura 3: Bloco Carnavalesco Flor do Manacá

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

Figura 4: Grupo Carnavalesco Eletro Jazz

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

Entre as décadas de 1950 e 1970 é possível identificar a presença do Conjunto Dália Azul (Figura 5) na documentação iconográfica acerca do carnaval formiguense. O grupo era composto por vários músicos formiguenses e liderados pelo trombonista José de Oliveira, localmente conhecido como Maestro Zezinho. Segundo o que pode ser possível reconhecer por meio das evidências imagéticas, conjunto contava com uma formação instrumental que incluía principalmente bateria, trombone, trompete, saxofone, banjo, violão e demais instrumentos percussivos como bongo, pandeiro e maracas.

Além de Zezinho, o conjunto era composto por Antenor Basílio, também trombonista; Zé do Franco, tocando trompete; Wantuil Basílio, Mauri Pereira e Mestre Quinha no saxofone; Walter Lopes no clarinete[4]; Zinho, também chamado de "Ora Viva" era responsável contrabaixo com sua tuba; "Piolho" no violão; Antônio Crica e Walmir Lopes no banjo; Milton "Gibi", o Germy de Souza e o Aurélio Jeremias tocavam bateria; Donato e Paulo Silva, esse último, mais tarde veio a se tornar saxofonista[5] (OLIVEIRA, 2021).

Figura 5: Conjunto Dália Azul no carnaval de 1962

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

4 Se tornou regente da Banda da Polícia Militar do batalhão de Passos, em Minas Gerais.

5 Deste grupo estão vivos apenas Walter Lopes, Milton "Gibi", Mari Pereira e Paulo Silva.

Em uma série de entrevistas concedida para essa pesquisa em abril e maio de 2021, Jorge Zaidam de Oliveira, filho do Maestro Zezinho, contou sobre sua infância e adolescência, período em que acompanhou seu pai em diversos carnavais. Zaidam destacou que em Formiga existiam uma nítida divisão entre as festividades da elite social e as comemorações das camadas mais pobres do município. Os ricos frequentavam bailes organizados em salões, especialmente no Clube Centenário, localizado na região central da cidade (Figura 6). Por outro lado, as pessoas mais humildes realizavam suas festas em espaços cedidos, alugados, ou improvisados para a realização dos bailes. Por se tratarem de espaços que ordinariamente não eram utilizados para fins não festivos, as ornamentações ficavam, muitas das vezes, por conta dos próprios músicos que atuavam também como organizadores das festividades de carnaval das camadas populares da sociedade local.

Figura 6: Conjunto Centenário

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

Tendo como exemplo a atuação de Zezinho, narrada por seu filho Zaidam, a organização dos bailes de carnaval eram também uma maneira por meio da qual os músicos, dos quais nenhum tinha a prática musical como único ofício, conseguiam unir sua paixão artística, o momento de performance musical, o entretenimento de participar das festividades em si e, concomitantemente, convertê-los em

ganhos financeiros que também auxiliavam na composição do orçamento de suas famílias. Neste sentido, o músico, ao organizar um carnaval deveria, além de dar contar das especificidades musicais, empenhar-se nas tarefas relacionadas à toda a logística de organização e realização dos eventos ao longo dos dias de baile. Neste sentido, a organização dos carnavais funcionava como um sistema de fomento à pratica musical no município, pois integrava uma cadeia de produção de cultura e entretenimento que era capaz de movimentar economicamente as atividades dos músicos participantes.

> Os bailes de carnaval das classes mais humildes aconteciam em salões improvisados. Na década de 1950 era em um entreposto de mercadorias existente na Rua Governador Valadares, conhecido pelo curioso nome de "Caixote em Pé", dado o formato da sua construção. Nos anos 1960 e início dos 1970, salões como os do depósito da "Algodoeira", na Rua Floriano Peixoto, onde hoje funciona um órgão da Secretaria Municipal de Saúde, da "Máquina de Café", que existia na Rua Marechal Deodoro, quase em frente ao Centro Espírita Lázaro, do imóvel localizado na esquina da mesma Marechal Deodoro com a Rua General Carneiro e da sede do Vila Esporte Clube, na Rua Lassance Cunha, próximo à Padaria do Lack, serviram de espaços para os bailes populares de carnaval. Outros dois salões também foram utilizados para a realização desses eventos carnavalescos, esses não eram improvisados, foram construídos para, entre outras finalidades, serem locais de dança, eram eles a Sede da Banda (Corporação Musical São Vicente Ferrer), hoje Escola Municipal de Artes Maestro Zezinho e o antigo Centro Operário Formiguense, que já foi extinto, onde atualmente funciona a Loja do Galdino, na Rua Barão de Piumhi, área central da cidade. Lembro-me de um baile de carnaval no início da década de 1960, que aconteceu em um salão minúsculo para esse fim, nos fundos da Confeitaria Áurea, onde depois, funcionou a fábrica de sorvetes e picolés "Skimó", posteriormente substituída, pela Sorveteria do François, na esquina das ruas Silviano Brandão com Monsenhor João Ivo (OLIVEIRA, 2021, p.2)

Um outro detalhe que chama atenção e é recordado por Zaidam é o fato de que não existia amplificadores eletrônicos no município e que, apenas na década de 1970 o violonista conhecido como "Piolho", pertencente ao Conjunto Dália Azul, veio a ser o primeiro formiguense a se apresentar utilizando um violão elétrico. Com a ausência dessa tecnologia, consequentemente, os repertórios dos bailes

ISSN 2318-7026

eram tocados de forma instrumental ou cantado sem o uso de microfones. Para que se obtivesse a amplificação do som natural das vozes cantores, os musicistas, dentre eles Zezinho, utilizavam um tipo analógico de megafone que se constituía como um cone de latão e com uma alça (o acessório pode ser identificado na Figura 1 e, logo abaixo, na Figura 6).

Figura 7: Fragmento de fotografia do Conjunto Dália Azul no carnaval de 1955 destacando o cone de latão utilizado para amplificação vocal

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

A atuação do Conjunto Dália Azul não se continha ao espaço dos salões improvisados para a realização dos bailes, pois, à noite, antes do início de cada baile, o grupo também saia pelas ruas centrais da cidade tocando marchinhas e era seguido por uma legião de pessoas, usando fantasias ou não, liderada por outro reconhecido personagem dessa trama carnavalesca, o Chico Goião, que era também um dos incentivadores das festas e responsável por sua organização. O repertório do grupo se dava ao som de marchinhas tradicionais como "Abre alas", "Mamãe eu quero", "Jardineira", "Saca-rolhas", "Me dá um dinheiro aí", "Cachaça", "Allah-la Ô" e muitas outras que eram veiculas em publicações específicas da época (OLIVEIRA, 2021).

A atuação do Conjunto Dália Azul também se apresentava em bailes e salões fora da cidade de Formiga, atuando em municípios da região, como, por exemplo, em Itapecerica (Figura 7). No retrato abaixo, que registrou a apresentação do conjunto durante um bailei que ocorreu em Itapecerica no ano de 1962, por intermédio de Jorge Zaidam, foi possível reconhecer os músicos (esquerda para a

direita de pé): Ari (com maracas não mão); Antônio Crica; Maestro Zezinho com o Trombone; "Nico"; Geraldinho do Trombone; Valter Lopes (com a clarineta); Germi de Souza, que também atuou como pratista da banda São Vicente Férrer; Marcílio com o piston; Geremias; Robson Soares; sentado, com o violão é identificado um músico de Belo Horizonte apelidado de "professor'; e, mais à direita, o saxofonista Wantuil Basílio.

Figura 8: Conjunto Dália Azul em um baile na cidade de Itapecerica, 1962

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

As fontes consultadas indicam que o contexto musical no carnaval formiguense era repleto de atividades musicais promovidas e frequentadas pelos próprios cidadãos. As evidências indicam também a existência de uma economia que era movimentada pelos próprios músicos e atores culturais diante das demandas da sociedade por entretenimento e diversão no contexto do carnaval e dos bailes. De forma contrastante, as fontes que nos permitem analisar as atividades musicais no carnaval de Formiga tornam-se mais escassas a partir da década 1990 e, mesmo com o advento tecnológico que ocorreu nos anos que seguiram, essas fontes ainda não foram identificadas em muitos dos acervos consultados e não surgem de forma tão recorrentes no acervo "Formiga, Fatos, Fotos e Filmes", hospedado na rede social *Facebook*, se comparado às fontes das décadas anteriores.

Considerações finais

Podemos dizer que os estudos sobre as práticas musicais em Formiga vêm se configurando como um mapeamento em relação à quantidade de fontes disponíveis para consulta e um processo de análise no que diz respeito à compreensão das diversas atividades que vem sendo identificadas por meio dos acervos documentais e imagéticos levantados. Nota-se um panorama cul-

tural complexo, dentro do qual o carnaval é um dos vários contextos nos quais os músicos formiguenses interagiam entre si e com a vida da comunidade local.

Em muitas fontes iconográficas foi possível reconhecer o trânsito dos músicos em relação aos espaços de práticas e em relação aos próprios conjuntos. Alguns musicistas, por serem personalidades bastante conhecidas na cena musical do município, tiveram seus rostos facilmente identificados em fotografias de diferentes grupos e em diferentes situações, como, por exemplo, é possível destacar a atuação do saxofonista Zico Dantas que, conforme pode ser verificado (Figuras 2, 3, 4 e 9), integrou diversos conjuntos em Formiga. Nessa linda, também foi possível reconhecer o Maestro Zezinho (Figura 10 e 12) e o músico apelidado por "Piolho" (Figura 11 e 12) atuando em diferentes contextos e grupos musicais.

Figura 9: Corporação Musical São Vicente Férrer em 1936

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

Figura 10: Corporação Musical São Vicente Férrer

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

 ISSN 2318-7026

Figura 11: Conjunto do Ari

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

Figura 12: Conjunto Dália Azul em baile no carnaval de 1964 realizado na Máquina do Café

Fonte: Acervo fotográfico do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes

Existem ainda muitas fontes sobre o carnaval de Formiga para serem analisadas, comparadas, confrontadas para que possamos compreender mais sobre sua história, seus personagens, os trânsitos e processos de circulação entre grupos, a relações entre estes na esfera dos eventos e do cotidiano local, os mecanismos utilizados pelos músicos para promoção dos eventos carnavalescos, o movimento econômico existente dessas práticas, bem como as formas como as práticas musicais e a sociedade formiguense interagiram no âmbito das festividades carnavalescas. São muitas as questões que podemos levantar e ainda há um longo caminho investigativo para ser percorrido acerca desta temática.

Escrever sobre o carnaval em um período de pandemia e diante da crise gerada pela COVID-19 nos leva a refletir sobre a quantidade de situações que a

cultura, neste caso formiguense, necessitou atravessar e como, ao longo da história, podemos observá-la sempre como um lugar de refúgio social e está presente em toda configuração comunitária. Nestes tempos, também lamentamos, relembrando as palavras de Jorge Zaidam que, em publicação recente, diz "pela primeira vez, em toda a minha vida, vejo um carnaval em silêncio, sem folia" (OLIVEIRA, 2021, p. 2).

Referências

CORRÊA, L. **Achegas à História do Oeste de Minas (Formiga e municípios vizinhos)**. 2ª ed. Formiga/MG: Consórcio Mineiro de Comunicação, 1993.

EUFRÁSIO, V. **Música na Princesa D ' Oeste de Minas Gerais : possibilidades de pesquisas musicológicas em fundos arquivísticos localizados em Formiga**. XXVIII Congresso da ANPPOM. **Anais**...Manaus/AM: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018

______. Práticas musicais em Formiga/MG: um olhar para o século XIX. **Revista UBM - Barra Mansa (RJ)**, v. 21, n. 29, p. 104–122, 2019.

EUFRÁSIO, V.; ROCHA, E. **O Museu Hist**órico Municipal Francisco Fonseca: desafios e impactos do seu arquivo musical na construção da história da música formiguense. I Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes. **Anais**...Sâo João Del Rei: Universidade Federal de São João del Rei, 2017

______. **Atividades musicais na cidade de Formiga/MG durante o século XX: Uma análise a partir de fontes iconográficas**. Anais do 5º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical: transversalidade em construção. **Anais**...Salvado/BA: Universidade Federal da Bahia e Repositório Internacional de Iconografia Musical no Brasil, 2019a

______. **Fontes para o estudo da música formiguense: salvaguarda, identidades e instituições a partir dos documentos acomodados na secretaria municipal de cultura**. I Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes. **Anais**...São João Del Rei: Universidade Federal de São João del Rei, 2019b

GARCÍA, J. M. La Documentación musical: fuente para su estudio. In: **El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales**. 1ª ed. Salamanca: Asso-ciación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008.

JUNIOR, J. A. DE S. **Originais do livro Reminiscências escrito por Juquinha Dragão**. [s.l.] Não publicado, [s.d.].

KORSYN, K. Beyond privileged contexts: Intertextuality, influence and dialogue. In: COOK, N.; EVERIST, M. (Eds.). . **Rethinking Music**. 1ª ed. New York, USA: Oxford University Press, 1999. p. 55–72.

OLIVEIRA, J. Z. V. DE. Carnavais que se foram... **Jornal "O Pergaminho"**, 18 fev. 2021.

RIBEIRO, A. **Memórias de um Mineiro Sexagenário**. 1ª ed. São Paulo/SP: Livraria Martins Editôra, 1966.

SOBRINHO, J. F. DE P. **A formação histórica das comunidades no Brasil: estudo da criação do Arraial São Vicente Férrer da Formiga. Sua história e sua gente**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora Del Rey, 2007.

Luiz Gonzaga: Figuras do cotidiano imagético musical do compositor em capas de disco. Uma iconografia musical do afeto

Elizabeth Maria Carneiro
FUNDAJ

O presente artigo tem como objetivo propor ao leitor um passeio pelo imaginário musical das capas de disco de vinil do compositor, interprete e músico pernambucano, natural da cidade de Exu, Luiz Gonzaga. A documentação aqui selecionada são capas de LPs (33 rpm) do referido artista, considerando seu conteúdo imagético musical cujo húmus nutre a relação afetiva entre o homem e a sua terra natal (com sua rica paisagem humana e cultural). As capas de discos fazem parte do acervo da Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco.

A iconografia musical se revela como uma área complexa e interrelacional, abrangendo rica diversidade temática: praticas culturais urbanas e rurais, do passado e do presente, de valor cientifico, patrimonial (Sotuyo, 2019) e principalmente afetivo, o qual enfatizamos neste artigo. Apresentando-se como uma área cientifica arborescente (Bachelard), a Iconografia Musical abraça diversas áreas do conhecimento, e nesse abraço propõe-se neste artigo um estudo que vai além do valor histórico, patrimonial, imagético, musical, mas, sobretudo, afetivo. Música e imagens revolvem memórias coletivas e afetos no que se refere à relação entre o homem, seu tempo, sua terra natal e figuras que constituem a rica paisagem cotidiana e cultural de sua época. A obra do compositor e interprete é fausta, bem como de uma representatividade musical e pictórica impressionantes. As capas dos discos de Luiz Gonzaga mostram personagens do cotidiano do sertão nordestino, em particular, de Pernambuco: sua historia, seu povo, sua musica, instrumentos (sanfona, pífanos, viola), dança, vestimenta, vegetação, etc. Com base nos trabalhos da Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco, iniciamos os primeiros passos na referida área de estudo da produção imagética e musical em capas de discos; documentos de riqueza imensurável, no que tange a iconografia (grafia da imagem) e a fonografia (a grafia do som). A partir dos pressupostos teóricos e metodológicos apresentados pela Sociologia do Cotidiano, aliada aos estudos do Imaginário de Gilbert Duran e a poética da imagem resgatada por Bachelard e Certeau, buscamos mais que uma descrição e análise técnica da arte das capas de discos, mas, sobretudo, uma apropriação iconográfica e iconofílica desses documentos destacados neste trabalho.

1. Introdução

O presente artigo pretende descrever e analisar três capas de discos do cantor e compositor sertanejo: Luiz Gonzaga, a partir do método iconográfico e iconológico proposto pelo historiador alemão Erwin Panofsky. Os documentos selecionados fazem parte do acervo da Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco.

Os *Long play (*LPs): **"**A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga" (1955); "Luiz Gonzaga: eu e meu pai" (1979) e "O rei volta para casa" (1982), todos lançados pela *RCA Victor,* foram selecionados por apresentarem capas que trazem imagens que remetem à relação entre o homem – Luiz Gonzaga – com sua terra natal e com personagens que fazem parte da vida cotidiana do Sertão nordestino.

A iconografia musical se constitui uma área de estudo complexa e inter-relacional que abrange uma rica diversidade temática: práticas culturais, tanto urbanas quanto rurais, do passado e do presente, documentadas em fontes visuais de valor cientifico, patrimonial (SOTUYO, 2019) e principalmente afetivo, como se busca enfatizar neste artigo, a partir de uma abordagem centrada no afeto. Sendo uma área cientifica arborescente (BACHELARD,1938) a Iconografia musical perpassa vários campos do conhecimento, permitindo uma descrição que vai para além do valor técnico, histórico, sociológico, imagético, musical e psicológico. Imagem e música revolvem memórias coletivas, e, inclusive, afetivas. A imagem, é mais que uma ilustração ou uma figura, se constitui num espaço de experiências estéticas, que envolvem sensibilidade e afeto. Destarte, a produção artística afeta o olhar de quem captura a imagem, como daquele que a aprecia e a estuda.

O cotidiano é permeado por imagens. Alguns autores da Sociologia o interpreta sob viés simbólico e estético, outros a partir das estruturas produtivas, históricas e mercantis. Muito embora, esses autores apresentem polarizações discursivas, ambas as perspectivas se entrecruzam, exigindo do leitor uma força de vontade de superar esquemas teóricos e metodológicos *a priori* concebidos. Este artigo destaca a perspectiva simbólica e estética, ao se apropriar da vida cotidiana como espaço imagético, sem, no entanto, desconsiderar as estruturas mercantis, aqui representadas pela indústria fonográfica. A vida cotidiana é mais que simplesmente imagem. É som. É imagem em movimento. É cinese! E como tal, tornou-se, ao longo dos anos, objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento cientifico e fonte de produções artísticas na área iconográfica, cinematográfica, museográfica, etc.

Há um complexo exercício intelectual na produção, descrição e análise das imagens. Elas estão presentes no cotidiano de todas as civilizações e contêm informações codificadas que estão ligadas à história da arte e à história de seu

 ISSN 2318-7026

tempo. A música carrega traços característicos do cotidiano de cada sociedade, e a iconografia é processadora de informações.

O Cotidiano, é estudado pelo sociólogo francês Michel Maffesoli a partir de uma abordagem teórica focada na razão sensível que vai colaborar com o método de análise de Panofsky no que se refere à busca de um diálogo entre estrutura[1] (técnica) e a sensibilidade, elementos imprescindíveis na descrição e análise da obra de arte.

A razão sensível, proposta por Maffesoli, foi inspirada na razão aberta bachelardiana que permeia o universo imaginário na pós-modernidade. O imaginário, para o autor, vai caracterizar uma sociedade em diferentes temporalidades. A arte gráfica das capas dos discos analisadas, neste artigo, trazem paisagens e personagens do imaginário da vida cotidiana do Sertão nordestino entre os anos 1950 e 1980.

Tomando como base os estudos do imaginário proposto pelo antropólogo francês Gilbert Durand (2002), cuja abordagem visa à apreensão da imagem, a partir de elementos do inconsciente coletivo, da imaginação, da fantasia, dos mitos, etc., compreende-se as imagens como fazendo parte do imaginário, concebido pelo autor como "o conjunto e relações de imagens que constituem o capital pensado e criado pelo *homo sapiens*".

Os estudos da Sociologia do Cotidiano apresentado pelo sociólogo Michel Maffesoli, aliado a fenomenologia da imagem, do filósofo Gaston Bachelard, possibilita uma compreensão sociológica e fenomenológica que incorpora a experiência sensível, espontânea, ou seja, uma razão que se deixa tingir pela sensibilidade fundante da vida cotidiana, opondo-se ao modelo racional que, por muito tempo, dominou o campo das ciências sociais (MAFFESOLI, 1998).

Erwin Panofsky, influenciado pelas discussões das Ciências Sociais da época, particularmente por Karl Mannheim e seu método documentário de interpretação da imagem, esboça o caminho a ser seguido pela interpretação, não apenas no campo artístico, mas, sobretudo, no que se refere às vivências cotidianas (BOHNSACK, 2007). A abordagem focada na razão sensível aliada ao método do historiador alemão, portanto, vai nos proporcionar um olhar amplo na perspectiva da leitura, descrição e análise das imagens das capas de discos, sem contudo, pos-

---

1 Método que realiza a interpretação dos objetos artísticos, arquitetura, pintura ou escultura, a partir da decomposição das imagens e reconstrução de seus percursos no tempo e no espaço chegando ao que o autor chama de "síntese recriativa". In: Raquel Quinet Pifano. Historia da arte como historia das imagens. A Iconologia de Erwin Panofsky. In: Revista de História e estudos culturais. Set/Out/Nov/Dez 2010. Vol 7. Ano VII. N. 3.

tergar a importância do mercado fonográfico. O valor estético, os componentes estruturais e sensíveis são, portanto, imprescindíveis na feitura (arte do fazer) e na descrição e análise de uma obra artística.

O método de Panofsky se constitui em três níveis, a saber: pré-iconografia, Iconografia e Iconologia. A partir da pré-iconografia se, dá inicio à descrição, identificando elementos formais tendo como base a experiência prática, cores, linhas e volume do objeto artístico. Posteriormente, desenvolve-se uma interpretação convencional percebendo as imagens, suas histórias, alegorias e seu contexto. No último e terceiro nível, a análise iconológica se busca o significado intrínseco ou conteúdo, relatando os constituintes simbólicos de um quadro, seus significados e os conteúdos dentro de um contexto em que a obra foi criada. O sufixo "logia" deriva de *logos*, que significa pensamento (razão). O autor acreditava, portanto, que por meio dos elementos oferecidos pela imagem, seria possível buscar a realidade da qual ela faz menção.

2. Luiz Gonzaga e o cotidiano imagético do sertão nordestino

Nascido em 13 de dezembro de 1912, em Exu, Pernambuco, Sertão nordestino, Luiz Gonzaga transformou-se num dos maiores fenômenos de popularidade da música nacional revela o jornalista José Mário Austregésilo (2012) em trabalho intitulado: Luiz Gonzaga: o homem, sua terra e sua luta. O compositor, com sua música, entrou para história da cultura popular brasileira, trazendo em sua produção musical figuras do cotidiano imagético da região sertaneja do Nordeste. Relata o autor:

> Luiz Gonzaga criou e difundiu através da mídia, narrativas fundadoras da cultura sertaneja, uma visão do homem nordestino, seus costumes, tradições, seu inconsciente coletivo. Sua voz, sua indumentária, sua postura cênica, serviram de suporte ao convencimento na era moderna de que a tradição poderia ser traduzida além do puramente folclórico [...] Gonzaga estabelece símbolos, cria códigos e inscreve a cultura nordestina no discurso nacional [...]

A história do forró e do baião está sumariamente atrelada à figura de Luiz Gonzaga. Entre os artistas da cena musical brasileira dos anos 1940, Luiz Gonzaga foi o cantor e compositor que preencheu mais eficazmente a função de inventor de um estilo de música regional. Suas canções, além de divulgar o imaginário do Sertão nordestino, o cantor se destaca em sua própria forma de se apresentar ao público com sua indumentária: gibão, chapéu de couro, adereços, perneiras e sanfona, características das vestes de um vaqueiro e, ao mesmo tempo, de cangaceiro. O cantor e compositor deu visibilidade estética a sua região, cultura, dança, religio-

sidade entre outras singularidades nordestinas. Como explícito em vários autores, a exemplo de José Marcolino (2014), Luiz Gonzaga foi o compositor que "melhor retratou a história no homem sertanejo em sua essência" (SILVA, 2014, p. 11).

Pelos seus múltiplos aspectos, seu repertório traz conteúdos que mostram sua ligação com sua terra natal, costumes, personagens míticos do sertão, a exemplo do Rei do Cangaço – Lampião – Virgulino Ferreira da Silva, a quem admirava e se inspirava nas vestes do cangaceiro. O cantor interpretou a música de autoria dos compositores Aparício Nascimento e Venâncio, "Lampião falou", música gravada no LP "Luiz Gonzaga: a festa" em 1981 gravadora Rca.

Os elementos da cultura do Sertão do Nordeste não são relatados apenas como uma narrativa expressa nas músicas do compositor, mas, inclusive, como motivos estéticos para compor as artes gráficas das capas de discos, que tem como figura principal a imagem do compositor, sua sanfona, além de paisagens e figuras do cotidiano do sertão, a exemplo: do cangaceiro com espingarda, bandas de pífanos, tocadores de triângulos, vaqueiros etc.

3. Metodologia: Panofsky e uma iconografia musical do afeto

Foi o historiador francês Émile Mâle que cunhou, no fim do século XIX, o termo Iconografia como método descritivo das representações visuais (MÂLE, 1908). O conceito evolui por iconografia/alegoria, de Cesare Ripa (1593) e iconografia e iconologia, de Erwin Panofsky (1939).[2] A arte envolve percepção e sentidos humanos. Constitui-se numa expressão significativa da coletividade; influencia e impacta mudanças na sociedade, como também sofre influência do tempo de onde está inserida. A paisagem e a produção artística, vale ressaltar, afeta o olhar de quem captura a imagem, como aquele que a aprecia e a descreve.

Destarte, se faz imprescindível atentar para uma abordagem que envolva o método de análise do nosso objeto de estudo – capas de disco – que contemple não apenas os aspectos técnicos (estruturais), como também os sensíveis presentes na obra de arte.

O prazer pela imagem e\ou produção artista surge num contexto mercantil e, ao mesmo tempo, sensível, no momento em que a indústria fonográfica percebe a arte dos ilustradores como elementos fundamentais para o sucesso do disco. Na verdade, buscava-se despertar ou proporcionar o prazer pela imagem, numa espécie de convite à obra musical contida na capa de discos. Muitos desses

2 In : SANTOS, Carlos Alberto Ávila. Alegoria, Iconologia: diferentes usos e significados dos termos na História da arte. Consulta in site da Internet: periodicos.ufpel.edu.br

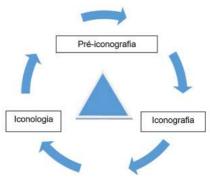
ilustradores imergiam no universo geográfico e cultural do artista para produzir uma arte mais próxima do cotidiano cultural do compositor. Arte, dessa forma, envolve relação com o objeto ou paisagem que se quer traduzir, por meio da pintura, da fotografia, da fonografia e da cinegrafia.

O afeto que envolve o "fazer arte" perpassa a obra do compositor em formas ilustrativas e conteúdos musicais. Afeto, do latim *Affectus* particípio passado do verbo *afficere*. Que tem como significados: tocar, comover o espirito e, por extensão, unir, fixar, ligar, vincular. O vínculo do compositor com sua terra natal é transportado para as capas de disco, contracapas e encartes, e dá a conhecer: os *modus vivendis e imaginalis* de uma sociedade numa determinada época.

É quase impossível separar arte e música de seu potencial cultural, social, mnêmico, afetivo, e patrimonial. Propor uma abordagem que colabore na leitura e interpretação de imagens, a partir de uma razão sensível (MAFFESOLI,1989), representada aqui pelo termo Iconofilia do grego: *eikos* - icono, *philia* – amor pela imagem, é atentar para o aspecto relacional e sensível entre o ilustrador e sua obra, muitos deles como já supracitado, imergiam no universo do cantor para traduzir artisticamente nas capas elementos da cultura e da região do artista.

A pregnância de propor uma Iconografia musical do afeto objetiva dar visibilidade aos elementos sensíveis da relação que envolve por um lado o fazer artístico e por outro a descrição ou leitura de uma obra de arte. Essa relação é representada aqui pela imagem de um triângulo relacional tendo, no ápice, a pré-iconografia e, na base, os níveis da interpretação iconografia e iconologia das capas de disco. Segue abaixo, representação imagética dessa relação triádica entre o método de autor e a abordagem centrada numa razão sensível representada pela expressão Iconofilia.

Figura 1 – Diagrama do fluxo da iconofilia – abordagem na razão sensível

 ISSN 2318-7026

Infere-se, portanto, que a iconofilia é um elemento chave, para adentrar no universo complexo da arte que envolve não apenas o *logos* (razão), mas a *philia (amor/afeto) na obra de arte*. E o que seria essa iconofilia? Trata-se de uma experiência estética da forma, do contexto histórico-social e da aura relacional que envolve a dupla tradução: a do autor da obra de arte e a do leitor e intérprete da arte, aqui representada pelas capas de disco.

Nesse entendimento, a arte envolve e atiça a percepção e os sentidos humanos. É da ordem do sensível e da razão no que tange a interesses da indústria fonográfica.

3.1 Album: A história do nordeste na voz de Luiz Gonzaga

A capa desse álbum traz o encarnado como cor de fundo que dá realce ao titulo do álbum na cor amarela e à ilustração desenhada ao centro com traçado em branco.. A arte mostra um grupo de cinco cangaceiros a cavalo com indumentária gibão, chapéu de couro, cartucheira e espingarda, além de uma vegetação típica do sertão na qual observa-se uma árvore seca, sem folhas e mandacarus no fundo do desenho. À frente, próximo à árvore, vê-se um cangaceiro com chapéu diferenciado apresentando uma estrela maior, com espingarda na mão esquerda. Ao lado dessa figura, um personagem que se distingue dos outros pelas vestes. Traz um chapéu de abas, cabelos aparentes e manta sobre ombro. Essa figura, em particular, não traz arma; a mão aparenta apoiar-se na cintura, sugerindo uma figura feminina.

Figuras 2a e 2b – Capa e contracapa do LP (10 polegadas) sem autoria, como imagem ilustrativa do contexto sócio-histórico nas capas

A HISTÓRIA DO NORDESTE
Na voz de Luiz Gonzaga

Fonte: Acervo Fundação Joaqui Nabuco

Esse álbum não traz na capa a imagem do compositor e cantor Luiz Gonzaga, faz alusão a um grupo de cangaceiros, personagens históricas no cotidiano do Sertão nordestino. Na contracapa, observa-se a ausência do autor no que se refere à ilustração e ao texto que relata um pouco da biografia do compositor e cantor Luiz Gonzaga.

A arte gráfica retrata um período histórico particular do Sertão nordestino, traz as figuras dos cangaceiros junto ao seu comandante, conhecido como "O Rei do Cangaço", e a sua mulher, Maria Bonita. O cangaço entrou para história do Sertão nordestino no período de 1920 a 1930, e uma das principais figuras foi Virgulino Ferreira, conhecido como Lampião, considerado ora como bandido, ora como herói para os sertanejos. Os integrantes do grupo se vestiam com indumentárias de couro para se proteger da vegetação espinhosa do sertão. Lampião foi brutalmente assassinado na Grota do Angico (Sergipe) numa emboscada em 1938. Vindo a se tornar uma figura mítica no imaginário e na história do Sertão do Nordeste Brasileiro.

O álbum gravado na década de 1950, chama atenção por trazer uma característica típica das primeiras capas personalizadas, em disco LP 33 rpm, que começaram a surgir no final de 1940 em que o *design* era constituído por uma ilustração feita à mão. É, a partir dos anos de 1950, que a produção de capas de discos no Brasil começa a criar corpo. Muito embora nessa época, o *design* gráfico apresentava-se, no Brasil, sem unidade e critérios formais. Nesse contexto, os profissionais em ilustração de capas de disco tornaram-se personagens fundamentais para o sucesso do *long play*. Arte visual e música tornam-se parceiros capazes de transformar e relacionar o conteúdo intelectual do disco à arte gráfica. Inclusive, muitos, valiam-se do contato com o mundo musical da região para elaborarem verdadeiras obras de arte. É o que nos mostra a capa do referido disco.

A ilustração também mostra o início da preocupação do mercado fonográfico em chamar a atenção do consumidor por meio da arte, nas capas de discos, muitas delas remetiam ao contexto histórico e social de uma determinada época.

A arte atenta para a sensibilidade do ilustrador anônimo, no que diz respeito à retratar o imaginário da sertão. Imaginário, esse, concebido tal como nos apresenta Gilbert Durand, como um conjunto de imagens, "conector obrigatório pelo qual se forma qualquer representação humana". Durand dialoga com Maffesoli ao entender o imaginário como um conjunto e imagens; uma atmosfera, algo que envolve e ultrapassa a obra.

 ISSN 2318-7026

3.2 Álbum: Luiz Gonzaga: Eu e meu pai

A arte visual desta capa em particular se difere da anterior pela produção. A ilustração de autoria da capista Luiza Maciel, traz imagem do compositor ao centro da capa, com chapéu de couro e sorriso nos lábios. A imagem de Luiz Gonzaga é circundada por figuras e personagens do Sertão nordestino, são sanfoneiros, tocadores de pífano, dançadores de forró, vaqueiros, Padre Cícero, igreja e Lampião apresentando espingarda na mão e o bando de cangaceiros. Toda essa ilustração pintada em branco sobre fundo preto. O nome do compositor é destacado em vermelho e o título da obra em amarelo sobre fundo cinza.

Figura 3 – Capa e contracapa do LP *Eu e meu pai* (12 polegadas) representativas do imaginário sociocultural do Sertão e da relação do compositor com seu pai.

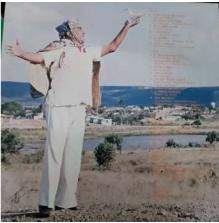
Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco. Fotos: Luiza Maciel

A contracapa traz a cor vermelha com texto de Luiz Manoel Siqueira destacado na cor branca. O texto narra sobre a relação do compositor com a sua terra e com seu pai. Traz fotografias em preto e branco e colorida de Luiz Gonzaga com sanfona e seu pai Januário sentado sobre a cama.

As imagens da capa e da contracapa mostram respectivamente a relação do compositor com figuras e personagens do imaginário social e cultural do sertão e, por outro lado numa perspectiva mais intimista, o afeto do compositor com seu pai.

3.3 Álbum: o Rei volta para casa - Luiz Gonzaga

Na capa deste álbum, gravado em 1982, traz imagem fotográfica do compositor Luiz Gonzaga de perfil em sua terra natal, com indumentária branca, chapéu e gibão de couro com os braços abertos voltados para o céu olhando uma ave branca que se aproxima de uma de suas mãos. A paisagem policromica da capa mostra plantações rasteiras próximas a um riacho que é destacado na cor azul claro. Ao fundo, observa-se um céu azul de tonalidade leve com algumas nuvens e geografia com relevos e depressões, paisagem típica da região semi-árida do Nordeste; abaixo casario branco e vegetação verde.

Figura 4 – Capa e contracapa do LP (12 polegadas) com representação emblemática da Asa branca símbolo da esperança

Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco. Fotos: Herondy Lucena.

Na contracapa, a mesma paisagem, sendo que, o pássaro branco se encontra pousado na mão do compositor, que o observa com sorriso nos lábios, característica presente na representação visual da face do cantor e compositor.

Essa composição mostra a presença da ave, conhecida como "Asa branca" no Sertão nordestino, que simboliza a esperança da chegada da chuva na região.

Historicamente a seca é um problema geopolítico na referida área, o que obriga a migração de uma legião de nordestinos que partem, num *Pau de Arara* (meio de transporte usado na região), a caminho da cidade grande em busca de emprego e sobrevivência para manutenção da família. A história de Luiz Gonzaga representa a saga de muitos nordestinos que abandonam sua terra e sua família para arriscar a vida na cidade grande.

Nessa composição de Herondy Lucena (autor da capa) traz elementos que se destacam na policromia da paisagem.. A chegada da ave branca (Asa Branca) que, nessa composição quase onírica, simboliza um elemento mítico para o sertanejo, representa a esperança do retorno da chuva, da paisagem verde e dos tempos de fartura no Sertão. Possivelmente essa simbologia mítica se estenda à tipografia com letras formato antigo, estilo "gótico", remetendo a forte fé e religiosidade que habita o imaginário historico e social do nordestino. O *Long play* traz, na primeira faixa, a música: O Rei volta para casa, que intitula o álbum. O disco lançado em 1982, período de surgimento de novos movimentos musicais na MPB, tais como a Bossa Nova, em 1950; o Tropicalismo, no final da década de 1960; e o Pop Rock dos anos 1980. E novos rumos e interesses da indústria fonográfica.

4. Considerações finais

Este artigo buscou descrever e interpretar três capas de discos do compositor e cantor Luiz Gonzaga, a partir do método proposto pelo historiador Erwin Panofsky, que traz três níveis de interpretação de imagens: pré-iconografia, iconografia e iconologia. A partir dessa classificação, chegamos a algumas conclusões. Os estudos do cotidiano e do imaginário, proposto pelos autores franceses Michel Maffesoli, Gilberto Durand e pelo filósofo Gaston Bachelard, proporcionaram uma abordagem que colaborou para constituir uma Iconografia musical do afeto, a qual acrescenta nova perspectiva de "análise híbrida", centrada numa razão sensível, o que oportunizou o diálogo entre o *logos* (razão/ estrutura), proposto pela Iconologia de Panofsky, e a *philia* (amor/sensibilidade) que surge como um elemento imprescindível "a arte de fazer arte" e a "arte" de descrever uma obra artística".

Este artigo, a partir da fundamentação teórica, nos levou a considerar que é possível interpretar a vida social levando-se em consideração novos olhares expressos na arte os quais podem incluir o aspecto sensível impregnado na afetividade e na humanidade, a fim de se amadurecer uma visão integrativa de uma obra de arte, que envolve os aspectos socio-histórico-culturais e também o aspecto psicológico.

Este estudo, ainda que aberto a novas interpretações, pode contribuir com pesquisadores iniciante ou mesmo com aqueles que de alguma forma foram afetados pelos efeitos narrativos das músicas e imagens das capas de discos do cantor, sanfoneiro e compositor Luiz Gonzaga.

Referências

ABELLA, Sandra Iris Sobrera; RAFAELLI, Rafael. As Estruturas Antropológicas do Imaginário de Gilbert Durand em Cinco Pinturas de Arcimboldo. **Cad. de Pesq. Interdisc. em Ciências. Humanas**. Florianópolis, v.13, n.102, p.224-249 jan/jun 2012.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 3ed – Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

ARAUJO, Denize Correa; CONTRERA, Malena Segura (Orgs). **Teorias da imagem e do imaginário**. Brasília: Compós, 2014. 368p.

AUSTREGÉSILO, José Mário. **O Homem, Sua Terra e Sua Luta**. Recife: Fundação de Cultura da Prefeitura do Recife, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito cientifico**: contrbuicao para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BOHNSACK, Ralf. A interpretação de imagens e o método documentário. **Interface. Sociologias**, Porto Alegre, ano 9, n. 18, jun./dez.2007, p. 286-311.

BRANDAO, Antonio Jackson de Souza. A imagem nas imagens. Leituras iconológicas. **Revista Lumen** São Paulo**:** Et virtus. Vol.1. n. 2. Maio, 2010.

DURAND, Gilbert. **Estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HONORATO, Aurelia Regina de Souza. **Multiplicidades da imagem**. Critica Cultural. Critic, Palhoca, SC, v. 11, n.1 p. 85-95, jan/jun./2016.

FELIX,Raoni. EMY, Tamara. **Bambas do samba**. A arte das capas dos LPs. E-book. Disponível em <http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/bibliografia/pdf/Livro-Bambas-do-Samba.pdf>. Acesso em 22 jan. 2021.

LEITE, Edson. Iconografia musical: a tradição das imagens. In: **MusicArte. Campo dos sentidos**. São Paulo: Museu de arte contemporânea da Universidade de São Paulo, 2017.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

PAIS, José Machado. **Vida Cotidiana:** enigmas e revelações. São Paulo: Cortez, 2003.

RESENDE, Victor Henrique. Iconografia, Iconologia e fato musical: analise das capas de disco do trio Sá, Rodrix&Guarabyra. **Revista Música Hodie**, Goiania, V.15, 233p., n.1, 2015.

ROCHA PITTA, Danielle Perin (Org.). **Ritmos do Imaginario**. Recife: Ed. Universitaria da UFPE, 2005.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. Alegoria, Iconografia, Iconologia: diferentes usos e significados dos termos na Historia da arte. In: XVII SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2014. .Disponível em <www. ufpel.edu.br>. Acesso em 22 jan. 2021.

SILVA, José Marcolino. Trilha Interpretativa Luiz Gonzaga **Monografia** (TCC em Planejamento e Desenvolvimento Sustentável com ênfase em Turismo e Meio Ambiente) – Faculdade Franssinetti do Recife (Fafire), 2014.

SOTUYO BLANCO, Pablo (Org.). **Iconografia musical na America Latina. Discursos e narrativas entre olhares e escutas**. Salvador: EDUFBA, 2019.

TEDESCO, João Carlos. **Paradigmas do cotidiano**: introdução à contribuição de um campo de analise social. Edunisc; Passo Fundo: UPF, 2003.

A iconografia da figura humana de Xisto Bahia: análise de retratos e gravuras*

Luciano André da Silva Almeida
UEFS

Xisto de Paula Bahia (1841-1894), ator, cantor e compositor baiano que floresceu e se destacou no cenário nacional da segunda metade do século XIX, é reconhecido na historiografia da música brasileira como importante agente da construção da identidade musical do nosso país e pela sua contribuição na composição e divulgação dos gêneros Lundu e Modinha. Também foi aclamado, ainda em vida, pelo caráter nacional de sua interpretação teatral, num momento em que o teatro brasileiro começava a encontrar a sua identidade através das operetas, mágicas, revistas do ano, etc, que, embora muitas vezes baseadas no repertório europeu, eram adaptadas para costumes e tipos brasileiros.

São conhecidas poucas gravuras e retratos de Xisto Bahia. Entre estes, esta proposta de comunicação selecionou cinco bustos e duas imagens do ator caracterizado de personagens que interpretou, e que representam fases que vão de sua juventude até a proximidade de sua morte, aos 53 anos. O propósito é fazer análises iconográficas preliminares que tentarão oferecer elementos para reflexões iniciais acerca de sua etnia e do envelhecimento precoce que parece se evidenciar no corpus iconográfico. Autores como Erwin Panofsky e Peter Burke serão considerados em seus métodos e conceitos de análise iconográfica, bem como o trabalho de Pablo Sotuyo e Gustavo Benetti sobre a etnia de Guilherme de Mello. Também serão utilizadas notícias de jornais de época que forneçam informações que permitam enriquecer e ampliar a referida análise iconográfica, possibilitando uma melhor contextualização. Em adição, serão considerados conteúdos que problematizem ideologias vigentes à época como embranquecimento racial e determinismo geográfico, além de dados que esclareçam alguns elementos da qualidade de vida e condições de saúde pública no Rio de Janeiro da última metade do século XIX.

* Este texto é fruto de investigação desenvolvida através do projeto de pesquisa “Xisto Bahia, vida e obra: um novo olhar a partir das fontes documentais disponíveis”, sob coordenação do autor, com apoio institucional da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).

Introdução

Este texto tem como proposta fazer análises iconográficas e interpretações iconológicas preliminares numa seleção de fotografias e gravuras de bustos e imagens de Xisto Bahia (1841-1894), ator, cantor e compositor baiano que floresceu e se destacou no cenário nacional da segunda metade do século XIX. Tais análises tentam oferecer elementos para reflexões iniciais acerca do envelhecimento precoce que parece se evidenciar no *corpus* iconográfico, das suas condições de saúde nos últimos meses de vida e de possíveis causas de sua morte.

Xisto de Paula Bahia nasceu em Salvador, Bahia, a 06 de agosto de 1841 e faleceu a 30 de outubro de 1894, em Caxambu, Minas Gerais[1]. É figura largamente reconhecida na historiografia da música brasileira como importante agente da construção da identidade musical do nosso país e pela sua contribuição na composição e divulgação dos gêneros Lundu e Modinha. Também foi aclamado, ainda em vida, pelo caráter nacional de sua interpretação teatral, num momento em que o teatro brasileiro começava a encontrar a sua identidade através das operetas, mágicas, revistas do ano, etc, que, embora muitas vezes baseadas no repertório europeu, eram adaptadas para costumes e tipos brasileiros (CAROSO, 2020).

Corpus iconográfico analisado

As fotografias e gravuras que constam deste estudo foram obtidas no transcorrer de dois anos de trabalho do projeto de pesquisa "Xisto Bahia, vida e obra: um novo olhar a partir das fontes documentais disponíveis". São de fontes variadas, tais como arquivos, livros, jornais e sites. Seguem abaixo, numeradas, classificadas por data (ou provável data) de produção e/ou publicação e sucedidas de breve descrição para cada uma delas. (Figuras 1 a 7)

1 Há controvérsias, na vasta historiografia sobre Xisto Bahia, tanto no entendimento do que teria sido sua data de nascimento, quanto na datação do dia em que sua morte teria ocorrido. Alguns autores cravam 05 de setembro de 1841 para seu surgimento e 29 de outubro para o dia de seu desaparecimento. Como já ficou esclarecido em nosso texto sobre a vida e obra musical de Xisto, várias notícias de jornal da época, além de chamadas para realização de missas de sétimo dia, mês e ano de falecimento, deixam claro que a data entendida, naquela altura, como de sua morte, é 30/10/1894 (CAROSO, 2020, p. 159). Quanto à data de nascimento, embora a maioria dos autores consultados optem por 05/09/1841, algumas notícias de jornais têm indicado que 06/08/1841 é mais provável. É o caso da nota publicada na edição de 07 de agosto de 1890 do periódico carioca *Democracia: Órgão de Orientação Republicana,* p. 1: "Bateu hotem mais um prego na labutação da vida o nosso querido amigo, o popularissimo e talentoso actor Xisto Bahia. Contou mais um anniversario [...]". Acessível em <http://memoria.bn.br/DocReader/092282/491>.

Figuras 1 a 7. Possíveis retratos de Xisto Bahia

Identificação de fotografias e gravuras

1. Reprodução facilmente encontrada na Internet, de fotografia que constava no sistema do Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte (CEDOC)[2]. Atualmente este sistema está aparentemente inacessível. Xisto está com cerca de 19 anos, talvez 20, talvez um pouco mais. Esta linha de raciocínio coloca a data da foto para 1860 ou alguns anos à frente.

2. Fotografia do acervo do Arquivo Nacional, segundo consta na base de arquivos da Wikipedia, onde a cópia[3] aqui constante foi capturada. Não há referência a data. A aparência de Xisto indica que este estaria entre 35 e 40 anos, o que coloca a data da chapa original para 1876 ou alguns anos adiante.

3. Detalhe de ilustração de Belmiro[4], constante na edição de 29 de abril de 1882 de *O Binóculo: semanário illustrado*, p. 8[5]. A ilustração completa ocupa uma página inteira e contém outras representações de personagens que Xisto, naquela altura, desempenhava.

4. Fotografia frequentemente atribuída à figura de Xisto Bahia em alguns sites da Internet e publicações[6]. É bem provável que Xisto esteja trajado para interpretar o vigário de "Abel-Helena", opereta escrita por Artur de Azevêdo, último espetáculo no qual o ator atuou antes de seu falecimento. Assim sendo, a fotografia teria sido tirada em 1894.

5. Ilustração de Bento Barboza, publicada na edição 22 da *Revista Theatral*[7], no final de outubro ou início de novembro de 1894, na ocasião da morte de Xisto Bahia.

6. Fotografia do acervo de José Ramos Tinhorão constante na base de acervos do Instituto Moreira Salles (IMS)[8]. Imagem obtida através da digitalização do negativo. Tem todas as características de fotografia originalmente publicada em jornal ou periódico. A baixa qualidade de impressão (foto excessivamente reticulada), sugere que esta tenha sido publicada no início do século XX. A aparência de Xisto indica que este estaria entre 40 e 45 anos, o que coloca a data da chapa original para 1881 ou alguns anos adiante.

2 O site do CEDOC encontra-se acessível em <https://www.funarte.gov.br/cedoc>.
3 Acessível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Xisto_Bahia.pdf>.
4 Belmiro de Almeida (1858-1935), pintor, caricaturista, escultor, jornalista e professor. Mais detalhes em <https://virusdaarte.net/pintores-brasileiros-belmiro-de-almeida>.
5 Acessível em <http://memoria.bn.br/docreader/714224/264>.
6 Por exemplo, a fotografia está disponível em <https://www.flickr.com/photos/cifrantiga/110217194> e também consta na edição 37, v. 32, da *Revista da Bahia* (BIÃO et al., 2003).
7 Acessível em <http://memoria.bn.br/docreader/758086/143>.
8 Acessível em <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884923326>.

7. Ilustração constante na edição de 06 de setembro de 1941 do jornal *A Tarde*, na ocasião do centenário de nascimento de Xisto Bahia, quando foi publicado um extenso texto de Affonso Ruy de Sousa sobre a vida e a obra de Xisto.

Iconografia e iconologia aplicadas à obra de arte e à fotografia

Desde pelo menos o final do século XVI, quando Cesare Ripa publica o seu *Iconologia* para orientar os artistas renascentistas italianos na "representação de subjetividades, tais como virtudes, vícios, sentimentos e paixões humanas", está posta a possibilidade de análise formal de pinturas e obras de arte, embora o termo "iconografia" só viesse a ser efetivamente utilizado a partir do início do século XIX. Contudo, é com a Escola fundada pelo pensador alemão Aby Warburg na Hamburgo de poucos anos antes da ascensão de Hitler e depois transferida para Londres, em decorrência da instauração do nazismo, que surge um famoso grupo de iconografistas interessado em abordagens analíticas mais contextuais e aprofundadas. Tais abordagens deveriam dar conta não somente do conteúdo intelectual das obras, bem como da simbologia, filosofia, da teologia e das ideologias subjacentes. (UNFRIED, 2014) Embora Warburg seja ainda hoje chamado de "o pai da iconologia moderna", são os estudos de outro membro deste grupo de iconografistas, Erwin Panofsky (1892-1968), que se tornaram referência, desde então, para análises iconográficas e iconológicas de variados fins e em diversas áreas de conhecimento.

Panofsky, no famoso artigo "Iconografia e Iconologia: introdução ao estudo da arte da renascença", elabora seu pensamento apresentando níveis diferentes de significados para um evento casual da vida cotidiana: o ato de um homem tirar o chapéu para cumprimentá-lo. À identificação visual automática deste ato, ele chama de "significado fatual". "O significado assim percebido é de natureza elementar e facilmente compreensível, [..] apreendido pela simples identificação de formas visíveis". Já ao significado obtido através de percepção psicológica, por "empatia", onde, ainda no nível da experiência prática, procura-se "ler" a ação do homem, o autor chama de "significado expressional". Assim, pelo modo como este homem executa a ação de tirar o chapéu, é possível identificar "se está de bom ou mau humor, se seus sentimentos [...] são de amizade, indiferença ou hostilidade". Estes dois níveis de significados, fatual e expressional, Panofsky classifica como significados "primários ou naturais". (2001, p. 48)

Contudo, quando lançamos mão de códigos de ética e culturalmente pré-estabelecidos, de informações históricas e contextuais, atingimos um outro patamar de interpretação, segundo o autor. Assim será possível associar o ato do homem

de tirar o chapéu a polidez e cordialidade, a partir da comparação deste com costumes ocidentais contemporâneos, além de poder considerar, por exemplo, que tal ato não teria o mesmo significado entre gregos na Grécia Antiga ou entre bosquímanos australianos. Esse nível de significado, Panofsky denomina "secundário ou convencional". (2001, p. 49)

Indo além, indica que a ação do homem ao tirar o chapéu também

> pode revelar a um observador experimentado tudo aquilo que entra na composição de sua 'personalidade'. Essa personalidade é condicionada por ele ser um homem do século XX, por suas bases nacionais, sociais e de educação, pela história de sua vida passada e pelas circunstâncias atuais que o rodeiam; mas ela também se distingue pelo modo individual de encarar as coisas e de reagir ao mundo [...]. (2001, p. 49)

Este novo nível de significado é chamado por Panofsky de "intrínseco ou conteúdo". O autor esclarece que

> não podemos construir o retrato mental de um homem com base nesta ação isolada, e sim coordenando um grande número de observações similares e interpretando-as no contexto de novas informações gerais quanto à sua época, nacionalidade, classe social, tradições intelectuais e assim por diante. (2001, p. 49)

Em seguida o autor transpõe "os resultados desta análise de uma cena da vida cotidiana para uma obra de arte", propondo três níveis de aprofundamento: **descrição pré-iconográfica**, que cuidará dos significados "primários e naturais", a **análise iconográfica**, que se aterá aos significados "secundários ou convencionais" e a **interpretação iconológica**, que trabalhará no plano do "intrínseco ou conteúdo". (2001, p. 50-54) Nesta perspectiva, o primeiro nível pode ser visto como um processo de identificação e descrição de elementos, o segundo como voltado para a análise propriamente dita destes elementos, buscando correlações externas e contextuais, e o terceiro como uma tentativa de interpretação, a partir de síntese obtida por reiteradas análises iconográficas, de toda simbologia intrínseca à imagem.

O pesquisador brasileiro Boris Kossoy adapta o método de Panosfsky para seus estudos iconográficos e iconológicos em fotografias. Baseia-se na terminologia e aplicabilidade daquele e introduz elementos e conceitos específicos dirigidos à análise de fotografias. Para Kossoy, "a iconografia seria a responsável pela reconstituição dos elementos visíveis que compõem a fotografia, enquanto ficaria

a cargo da iconologia uma minuciosa recuperação das informações codificadas (invisíveis) dentro desta imagem". (UNFRIED, 2014). Kossoy coloca ênfase no conteúdo intrínseco e contextual, no que ele chama de "plano pós-iconográfico", onde o pesquisador deve buscar uma profunda "compreensão da vida que foi". (2001, p. 95–96) Kossoy associa a análise iconográfica à "realidade exterior" e a interpretação iconológica à "realidade interior". Deste modo, é desejável a recuperação de informações através de pesquisa documental e contextual, possibilitando uma melhor reconstituição histórica, durante a primeira, bem como elucidar os contextos históricos e sociais e as dimensões culturais e ideológicas representadas nas fotografias, no exercício da segunda. (KOSSOY, 2001, p. 96). Assim, entende-se que, na perspectiva do autor, enquanto a análise iconográfica se restringe ao nível da imagem, a interpretação iconológica se estende a partir desta, para atingir outras esferas de entendimento, lastreada pela pesquisa documental e contextual.

Uso de fotografia no jornalismo do Brasil do século XIX e início do XX

Embora alquimistas do século XVI já fizessem experiências de escurecimento dos sais de prata a partir da ação da luz, é por volta do início do século XIX que surgem os primeiros processos fotográficos. Antes mesmo do francês Louis Jacques Mande Daguerre, em colaboração com Joseph-Nicéphore Niépce e seu filho Isidore Niépce inventarem e patentearem o daguerreótipo em 1839, Hercules Florence, outro francês radicado na Vila de São Carlos (atual Campinas), São Paulo, já havia desenvolvido e testado com relativo sucesso um processo fotográfico rudimentar. Desde então, ocorreu um desenvolvimento contínuo de tecnologias que incrementaram a reprodutibilidade, estabilidade, longevidade e qualidade das fotografias obtidas por diversas naturezas de dispositivos e através da utilização de variadas técnicas. (ANDRADE, s.d.)

O uso de fotografias na imprensa brasileira do século XIX e início do XX era esporádico mas existente, desde pelo menos a década de 1880. Na realidade, este quadro não era muito diferente na Europa e nos Estados Unidos. Havia algumas razões para isto. Uma era que a cultura das ilustrações, das gravuras, ainda estava muito arraigada na publicidade e na cobertura jornalística do período, e fotografias tinham como finalidade principal servir como referência para produção destas gravuras. Eram entendidas como de caráter documental, de representação fiel da realidade, o que dificultava que fossem vistas numa perspectiva artística, que, muitas das vezes, era desejável na produção de gravuras para anúncios de produtos e espetáculos, por exemplo. Outra era que as ainda precárias técnicas de impressão não garantiam um bom resultado final. (PALMA, s.d.) Como a autora reforça:

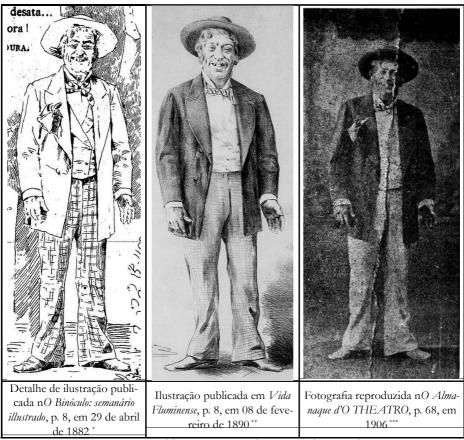
> A recusa à fotografia [...] se dava nas duas pontas: se por um lado, ela era técnica demais para alcançar a fruição artística do desenho, por outro, não tinha a precisão do traço para a reprodução dos detalhes técnicos na impressão, já que as imagens ficavam ainda muito reticuladas. (PALMA, s.d.)

Porém, gradativamente, à proporção que o século XX avançava, fotografias foram substituindo as gravuras nas publicações do jornalismo brasileiro, sendo o retrato de pessoas o primeiro gênero fotográfico a ser incorporado. O procedimento seguia o padrão dos retratos particulares, padrão este, segundo Palma (s.d.), praticado desde meados do século XIX nos ateliês espalhados pelos grandes centros urbanos. A autora chama atenção para como o retrato, neste contexto, praticado basicamente em âmbito privado, passa ter usos mais abrangentes e massivos através dos periódicos e jornais:

> As poses rígidas faziam parte de um repertório que vinha sendo constituído por retratistas desde os primeiros *portraits* na pintura a óleo. [..] Nos casos mais cuidados, esses retratos eram realizados por retratistas experientes, com acuidade técnica, em estúdios modernos, mas funcionavam como os retratos avulsos, daqueles que eram realizados para circulação no âmbito privado. Existiam também os instantâneos realizados muitas vezes por um faz-tudo da redação para a área gráfica. Então, o que observamos nesse primeiro período de assimilação da fotografia [...] foi a inserção do retrato, objeto de uso particular, num contexto de circulação de massa. (PALMA, s.d.)

A prática de reutilização por longos períodos de uma mesma fotografia (por anos ou até décadas), seja para reimpressão, seja como referência para ilustrações a traço, foi recorrente no jornalismo brasileiro, notadamente entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX. Era natural que assim o fosse. Afinal, não seria fácil, muito menos barato, produzir fotografias novas com frequência, e em grande quantidade. Os equipamentos fotográficos eram caros e escassos. As técnicas de produção e cópia, que algumas décadas mais tarde tornaram-se banais e massivamente acessíveis, naquela altura ainda eram restritas a especialistas.

Palma relata alguns casos como o do anúncio de uma marca inglesa de alimentos, onde foi utilizado o retrato de uma mulher, numa edição de 1914 de *A Vida Moderna*. O mesmo retrato foi novamente utilizado, dez anos mais tarde, na revista *A Cigarra*, desta vez numa ilustração, para um outro anúncio. (s.d.) Muitas

das fotografias e gravuras de Xisto Bahia com as quais nossa pesquisa tem se deparado, seguem essa dinâmica. É o caso de, por exemplo, uma fotografia do ator, paramentado e caracterizado do "tabaréu" "Bermudes", papel que desempenhou por muitos anos em "Uma Véspera de Reis", famosa comédia musical de Artur de Azevêdo[9], como pode ser constatado abaixo:

Detalhe de ilustração publicada n*O Binóculo: semanário illustrado*, p. 8, em 29 de abril de 1882 *	Ilustração publicada em *Vida Fluminense*, p. 8, em 08 de fevereiro de 1890 **	Fotografia reproduzida n*O Almanaque d'O THEATRO*, p. 68, em 1906 ***

Fontes: * Acessível em <http://memoria.bn.br/docreader/714224/264>
** Acessível em <http://memoria.bn.br/DocReader/233190/222>.
*** Acessível em <http://memoria.bn.br/docreader/707406/68>.

9 Bermudes é, sem dúvida, a personagem que mais trouxe projeção a Xisto Bahia, e a que acabou marcando fortemente suas características como ator. Nas críticas e resenhas de espetáculos teatrais, constantes nos jornais da época, eram comuns e abundantes adjetivos como "inexcedível", "brilhante", "magnífico", nas referências à sua interpretação da personagem.

Estes são três exemplos de publicação de fotografia e gravuras, num intervalo de 24 anos, que tiveram a mesma "fonte" como referência: uma cópia (ou cópias) produzida(s) a partir da chapa ou negativo utilizado para imprimir a imagem que foi reproduzida n*O Almanaque d'O THEATRO*, à direita. Nesta, há, inclusive, uma observação, abaixo da legenda: "a cisura que corta a fotografia é defeito do original que lográmos obter". Pode-se deduzir que este "original" tenha sido dobrado ou rasurado, o que também pode indicar desgaste em função de uso sucessivo e prolongado.

Como veremos adiante, no *corpus* iconográfico selecionado para análise neste trabalho, a fotografia 1 serviu de referência para a gravura 3 e a fotografia 6 foi parâmetro para a gravura 7. Além disto, as fotografias 2 e 6 também serviram como referência para algumas ilustrações publicadas posteriormente:

Fotografia 2	Ilustração publicada na *Revista Illusttrada*, p. 2, edição de novembro de 1894.†	Ilustração publicada no livro *História do teatro na Bahia: séculos XVI-XX*, de Affonso Ruy de Sousa, 1959. ††
Fotografia 6	Ilustração publicada no suplemento da coleção *Sonetos Brasileiros*, p. 72, 1890. †††	Gravura 7

Fontes: † Acessível em <http://memoria.bn.br/docreader/332747/4861>.

†† Acessível em <https://bit.ly/Ruy-1959>.

††† Acessível em <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=32804>.

Partindo desta percepção, para a análise iconográfica, o referido *corpus* foi assim dividido: [1 e 3] e [6 e 7], por formarem pares onde a fotografia serviu de base para a gravura, e [4 e 5], para facilitar comparações que darão base às discussões sobre as possíveis causas do envelhecimento precoce, das condições de saúde dos últimos meses e da morte de Xisto Bahia. 2 será analisada separadamente.

Descrição e análise iconográfica[10]

A fotografia 1 é muito provavelmente uma reprodução de resolução inferior da fotografia original, dada a impressão um tanto reticulada. Está em preto e branco. Xisto está vestido com um casaco possivelmente preto. Internamente veste o que parece ser uma camisa com uma gravata preta, da qual basicamente só aparece o nó. Da camisa, quase que somente a gola aparece. A extremidade esquerda da gola está elevada, apontando para cima. A parte direita da gola aparenta estar convencionalmente assentada. Xisto está muito jovem. Algo entre 19 e 25 anos. O rosto não tem rugas. Os cabelos, escuros, lisos, mas com algumas ondulações. Entradas um pouco acentuadas, principalmente do lado direito, possivelmente porque estão mais aparentes por conta do ângulo do perfil. A tonalidade da tez sugere uma cor morena. Os lábios são relativamente grossos. As orelhas têm tamanho proporcional ao rosto e também estão harmoniosamente assentadas no seu contexto fisionômico geral. Não são "de abano". O nariz é um tanto afilado. Mas, se olharmos atentamente, tem algo estranho em seu formato. O lado da direita é relativamente mais elevado que o da esquerda, aparentando, até, uma certa deformação.

10 É preciso agradecer ao professor Antônio Wilson Silva de Souza, doutor em História da Arte pela Universidade do Porto e professor titular da UEFS, pela inestimável ajuda na minha iniciação pelos caminhos fascinantes da Iconografia e da Iconologia, bem como pela interlocução sempre atenta e disposta, o que me propiciou muito aprendizado.

Teria havido algum tipo de retoque feito pelo retratista, já que as outras fotografias não trazem tal característica? O pescoço é largo, com aparência, também, um tanto estranha. A falta de contornos no lado esquerdo pode sugerir, igualmente, retoques. A testa é alta. O queixo, também levemente alargado. As sobrancelhas são um pouco elevadas e não muito grossas. Os olhos, sutilmente puxados. A expressão é séria e o olhar atento.

A gravura 3 é claramente uma ilustração feita tendo a fotografia 1 como referência. O fundo branco se encontra preenchido por tracejados pretos, em contraste. Os tracejados reduzem na parte superior, criando um efeito de luminosidade. A gravura original, da qual esta foi recortada, tem representações vegetalistas, em traços curtos, de ramagens, folhas e flores, no que parece ser uma estética da *Ars Nouveau*, que, naquela altura, apresentava-se como impactante novidade. Esta composição aparece ao fundo, à frente e em torno do busto de Xisto, onde se concentram as folhas e flores. Na gravura 3 estes elementos só aparecem parcialmente. As vestes são representadas tal qual a fotografia 1. Cabelos, sobrancelhas, orelhas e lábios também estão muito próximos de 1. O pescoço, ainda largo, está com uma aparência mais "normal", em função dos contornos do lado direito da face estarem mais visíveis. A face está mais rechonchuda, alguns quilos a mais. As bochechas protuberam levemente. Sua tez está mais envelhecida: rugas leves acentuam as maçãs do rosto, o filtro labial e o queixo, que apresenta uma reentrância do lado direito, têm contornos aparentes. Xisto aparenta ter cerca de 40 anos. Talvez até um pouco mais. Os olhos estão levemente mais fechados. Olhar direcionado mais à direita que na fotografia 1.

É provável que a fotografia 2 tenha sido produzida pelo processo de viragem de sépia, tal a tonalidade que tem. O fundo apresenta manchas amareladas, o que denota que a fotografia foi manchada com a ação do tempo. Xisto está vestido

com um paletó escuro, que parece ter listas esparsas. Há um botão aparecendo na altura do peito, do lado esquerdo. Por baixo, uma camisa clara (possivelmente branca), com gola de pontas pequenas, dobradas para baixo. A gravata é atada com nó de onde surgem duas pontas pouco prolongadas e aparentes. Xisto aparenta estar entre 35 e 40 anos. Os cabelos estão cortados mais baixos que na fotografia 1, e apresentam menor densidade, o que é natural pelo passar do tempo. As entradas estão levemente mais acentuadas. Nesta fotografia fica mais evidente a tonalidade morena de sua tez. Testa, lábios, queixo e orelhas não apresentam diferenças sensíveis em relação à fotografia 1. As sobrancelhas estão um pouco mais grossas. O nariz continua com a aparência um tanto afilada mas, desta vez, sem apresentar o formato estranho da fotografia 1. Ainda assim, esta aparência não é natural. Não sei se é o ângulo do retrato mas a ponta é um tanto grande e arredondada, deixando-o com aparência excessivamente longa. Os olhos estão um pouco mais fechados e apresentam rugas, principalmente nas pálpebras superiores. As maçãs do rosto agora evidenciam-se. O lado esquerdo do rosto parece ter sido retocado, pois está muito liso, não apresenta contornos. Aliás, o rosto não tem rugas para além das pálpebras superiores, o que reforça a possibilidade da foto ter sido retocada. O pescoço tem um formato mais natural que na fotografia 1, mas a parte abaixo do queixo aparenta uma certa flacidez, que parece ter sido atenuada por retoque. A expressão traz um riso muito sutil, quase imperceptível.

A fotografia 6 foi feita a partir de um negativo de fotografia tirada de uma impressão de jornal de qualidade bem precária. Está muito reticulada. Não há como ter certeza sobre se o original seria também uma fotografia ou desenho. Mas o mais provável é que tenha sido uma fotografia. O fundo é claro, mas manchado com pequeninos e numerosos pontos escuros, provocando um efeito esfumaçado, com visual característico desse tipo de impressão de jornal, feita no início do

 ISSN 2318-7026

século XX. Também há uma mancha tomando parte do lado esquerdo do rosto. Quase não se vê este lado da testa e o cabelo. Esta mancha é um defeito de impressão. Xisto veste um paletó escuro, com bolso do lado esquerdo. Por dentro usa um colete também escuro, mas pouco mais claro que o paletó, com gola em "V", fechado por botões, dois deles aparentes. A camisa por baixo do colete parece de malha, com gola aparentemente rolé. A gravata tem uma estrela como uma espécie de bottom. O cabelo está baixo mas quase não se enxerga. Sobrancelhas, orelhas, lábios e queixo não apresentam diferenças sensíveis em relação às fotografias já analisadas. O nariz, ao contrário, está bem diferente. A base é mais alargada, a ponta arredondada, e o dorso pouco mais curto. A resolução não permite visualizar rugas nem contornos da face. A tez é morena. Os olhos estão ainda mais fechados, com as pálpebras apresentando um certo inchaço. Os olhos estão puxados, com uma certa aparência de indígena ou asiático.

A gravura 7 foi feita tendo como referência a fotografia 6. O desenho representa as mesmas vestes, com uma diferença: a gravata desaparece deixando a camisa mais à mostra. Embora a técnica aplicada no desenho não se proponha a definir acuradamente detalhes, a camisa continua dando a impressão de ser de malha, de cor clara. Há sombreamento sutil, com uma sombra projetada, na parte posterior de Xisto. O fundo é claro mas apresenta uma aparência levemente manchada. Pode ser resultado da oxidação do papel (é uma impressão feita em papel de jornal que, à época em que foi fotografada, tinha cerca de 65 anos). Embora a cabeça aparentemente esteja proporcionalmente mais larga, as características da face são muito próximas da fotografia 6: sobrancelhas, orelhas, nariz, lábios, queixo, pescoço não apresentam modificações sensíveis. Porém há dois detalhes que "envelhecem" Xisto em relação à fotografia 6: os olhos estão ainda mais inchados, com a aparência de edemaciados. Os olhos, apertados, dão a impressão de dificuldades para enxergar, numa expressão comum em míopes. No cabelo, as entradas estão notadamente mais acentuadas. Na fotografia 6, na cópia que dispomos, a entrada do lado esquerdo do rosto não está visível, por conta da falha de impressão. É provável que o ilustrador da gravura 7 tivesse em mãos uma outra cópia que não esta impressão com falhas. Porém, mesmo que sua referência fosse a mesma que temos, é possível deduzir que a entrada "escondida" pela falha é menor que a da gravura 7.

A fotografia 4 tem uma definição sensivelmente deficiente. O contexto ao fundo parece ser a representação de um ambiente de igreja, um detalhe de sacristia ou altar. Ao fundo, do lado direito de Xisto, há o que parece ser uma cortina, recolhida. O restante do fundo, que se estende para a esquerda, pode ser coberto por um tecido escuro (é provável que se trate de um cenário) ou uma parede. Na base, há um padrão diferente, com manchas escuras em fundo claro e franjas na extremidade inferior, o que reforça a hipótese de tratar-se de um tecido. A mão direita do ator repousa numa mesa coberta por toalha com fundo claro e padrão escuro possivelmente floral. Em cima da mesa parece ter um objeto, mas não se consegue identificar o formato deste. No assoalho está o que parece ser um tapete também com motivos florais, onde predomina a tonalidade escura. Xisto, pisando sobre o tapete, está com vestes de vigário. Uma batina escura por baixo. Há dois pendões relativamente grandes e ornamentados, um pouco abaixo da cintura, que parecem ser as extremidades de um cordão que estaria fixando a batina. Por cima, provavelmente o ator veste uma alva. A definição da face está particularmente comprometida. Parece que Xisto usa um solidéu na cabeça. As entradas, no cabelo, parecem extremamente acentuadas, expondo o que talvez seja um nível de calvície ainda não identificado nas outras fotografias e gravuras analisadas. O rosto está sensivelmente inchado. Bochechas bem protuberantes. Sobrancelhas, olhos e orelhas não têm muitos detalhes visíveis. O nariz, desta vez, parece mais afilado e com dorso longo. A boca parece torta mas na verdade é uma falha de impressão ou retoque. O pescoço é largo. O braço esquerdo está numa posição pouco natural. É como se estivesse suportado por uma tipóia. A mão esquerda, também com muito

 ISSN 2318-7026

pouca definição, parece ter sido retocada. A alva tem uma manga dupla do lado direito. Na parte superior, a manga menor, que sobrepõe a maior, que está por baixo, é bem aparente. Do lado esquerdo esta manga menor não aparece. Parece haver, inclusive, uma desproporção deste lado do braço, deixando-o menor em relação ao direito, o que, novamente, pode indicar retoque.

A gravura 5 tem uma concepção gráfica que exibe contrastes bem visíveis na face de Xisto. O fundo está escurecido, no seu entorno, o que enfatiza a figura como um todo. O ator veste um casaco com tecido de padrão quadriculado (ao que parece). Há uma camisa por baixo, mas só aparece uma pequena parte da gola desta camisa. O rosto está acentuadamente emagrecido e envelhecido. A entrada no lado direito muito acentuada indica calvície. As olheiras estão muito visíveis, com as pálpebras, tanto superiores quanto inferiores, muito inchadas. O olhar é firme e austero. O nariz tem o dorso longo mas alargado. As marcas que delimitam as bases das maçãs do rosto são profundas. A orelha direita, única aparente por conta da posição em semi-perfil, é notadamente maior que as das outras imagens analisadas. Queixo e pescoço largos, lábios grossos.

Por uma interpretação iconológica: algumas questões observadas

Constatada a prática da utilização por longos períodos de uma mesma fotografia para reimpressão ou como referência para ilustrações, uma questão que sobressai nas análises iconográficas, notadamente nas gravuras 3 e 7, é uma possível ação deliberada dos ilustradores de "envelhecerem" a figura de Xisto. A gravura 3 apresenta algumas características nesse sentido: seu rosto está mais rechonchudo, sugerindo alguns quilos a mais. Sua tez está mais envelhecida, com contornos e rugas bem marcadas. Não há, na fotografia 1, tais características. A gravura 7, feita a partir da referência da fotografia 6, também apresenta claramente uma versão mais envelhecida: as entradas no cabelo são bem mais acentuadas e as pálpebras, tanto inferiores quanto superiores, aparecem mais inchadas, o que deixa os olhos mais fechados. Estas são características comuns em pessoas com certa idade, em função, por exemplo, de prática continuada de noites mal dormidas, em associação com problemas de acuidade visual como miopia.

Pode-se supor que, não havendo disponibilidade de fotografias atualizadas para produzir eventuais gravuras a serem publicadas nos jornais, tendo, assim, os ilustradores, que utilizar como referência, por décadas seguidas, a mesma fotografia de uma pessoa conhecida e que era assunto frequente de notícias, estes poderiam ser eventualmente impelidos a fazer uma "atualização" da imagem desta. Isto pode

ser explicado, por exemplo, pela tentativa de aproximar o resultado da ilustração ao da aparência contemporânea desta pessoa, diante, exatamente, da inexistência de uma fotografia recente.

Esta característica é particularmente importante para um dos objetivos deste texto, que é o de tentar lançar algumas luzes sobre as condições de saúde de Xisto Bahia nos seus últimos meses de vida, sobre possíveis causas do seu falecimento e sobre um envelhecimento precoce que se evidencia nas fotografias e gravuras de que dispomos. Para tal, vale atentar para a fotografia 4 e a gravura 5. A primeira, como já mencionado, é fartamente atribuída à figura de Xisto. Nesta, ele está vestido de padre, o que é compatível com sua última atuação no teatro, onde representou um vigário na opereta de Artur de Azevêdo, "Abel-Helena"[11]. A segunda, publicada na *Revista Theatral*, na ocasião da morte do ator, é uma gravura da qual, até o momento, nossa pesquisa não encontrou uma possível fotografia que lhe servisse de referência, sendo um caso único em nosso acervo. A gravura 5 obviamente é, também, uma exceção no *corpus* iconográfico aqui analisado: todas as outras gravuras presentes neste *corpus* foram feitas a partir de fotografias que, como as gravuras, também foram analisadas neste trabalho.

A condição especial da gravura 5 nos traz algumas inquietações: haveria, realmente, uma fotografia que teria servido como referência para seu ilustrador? Se não, quais outras referências seriam possíveis? Que tipo de liberdade teria o ilustrador para, não tendo uma fotografia em mãos, definir como seria a aparência de Xisto? E se o ilustrador estivesse utilizando uma fotografia como referência (por exemplo, a 2) e recebesse a seguinte missão de seu editor: " — você deve representar um Xisto envelhecido e debilitado. Ponha-o com um casaco ao invés do paletó"? Ainda não temos respostas definitivas para estas perguntas, mas os elementos levantados até então impele-nos a fazê-las.

A análise iconográfica mostrou que a fotografia 4 e a gravura 5 apresentam dois Xistos sensivelmente distintos. Em 5 as pálpebras estão excessivamente avolumadas, sugerindo, inclusive, algum processo de edemaciação, com olheiras bem aparentes. O estado de debilitação é evidenciado, também, por um rosto acentuadamente emagrecido. As orelhas um tanto proeminentes e as entradas incisivas nos cabelos, são características que denotam envelhecimento. Na fotografia 4 temos o problema da qualidade de definição da imagem, que está bem precária.

---

11 Chamadas para o espetáculo "Abel-Helena" com a participação de Xisto, em cartaz poucos meses antes de sua morte, são fartamente encontradas nos jornais da época. Na edição de 09 de junho de 1894 do periódico carioca *Gazeta de Notícias,* p. 2, acessível em <http://memoria.bn.br/docreader/103730_03/9982>, pode-se encontrar uma crítica sobre récita do espetáculo, apresentada no Theatro Sant'Anna.

Ainda assim, é possível perceber que a face apresenta um certo inchaço e há, muito provavelmente, entradas nos cabelos mais acentuadas que na gravura 5. Seu braço esquerdo, posicionado como se estivesse assentado numa tipóia, pode indicar alguma dificuldade de mobilidade.

Se quisermos discutir as condições de saúde dos últimos meses de Xisto Bahia e possíveis comorbidades que teriam causado seu falecimento, as duas imagens em questão irão sugerir, necessariamente, caminhos diferentes. Portanto, será preciso eleger uma delas como referência primeira. A decisão é óbvia: 4 é uma fotografia e 5 uma gravura. 4 pode e até deve ter sido retocada mas a gravura 5, como já vimos, tem boas possibilidades de ter sido produzida com grande liberdade para inserção de elementos não existentes numa possível fotografia tomada como referência. A fotografia 4 será, portanto, nosso parâmetro principal.

São muitas as notícias nos jornais da época que informam sobre o falecimento e acerca do estado de saúde de Xisto nos seus últimos meses[12]. Estas davam conta, de uma forma geral, de que o ator estava "enfermo, ha muito tempo"[13], "irremediavelmente perdido [...], em agonia"[14], "teria sido "victimado por longa e cruel enfermidade"[15], ou "minado por fatal molestia"[16], só para citar algumas de muitas outras.

De fato, desde pelo menos 13 de abril de 1894, segundo o *Diario de Noticias*, que Xisto já estaria apresentando quadro delicado de saúde, o que o levaria a suspender sua participação na peça "A filha de Maria Angú". Notícias sobre uma nova atuação só voltariam a aparecer em 11 de julho de 1894 n*O Paiz*, já no papel do vigário de "Abel-Helena". (CAROSO, 2020, p. 159) Embora disponíveis em grande quantidade, as notícias não trazem pistas sobre do que teria morrido Xisto. Com exceção, até o momento, de uma, que aponta um caminho, ainda que um tanto genérico: "não podendo mais resistir á molestia cruel que traiçoeiramente o

---

12 Agradeço a Lennon Ferreira dos Santos, bolsista FAPESB do nosso projeto de pesquisa, pela seleção de notícias sobre a condição de saúde dos últimos meses de Xisto e com descrições do seu tipo físico, utilizadas neste texto.

13 *A Semana*, 3 de novembro de 1894, p. 6. Acessível em <http://memoria.bn.br/docreader/383422/1853>.

14 *Diario de Noticias*, 1º de novembro de 1894, p. 1. Acessível em <http://memoria.bn.br/docreader/369365/14189>

15 *Revista Illustrada*, novembro de 1894, p. 2. Acessível em <http://memoria.bn.br/docreader/332747/4861>.

16 *Correio da Tarde*, 31 de outubro de 1894, p. 2. Acessível em <http://memoria.bn.br/docreader/384941/999>.

prostava - uma **affecção cardiaca** [grifo nosso] afastou-o do palco indo buscar a Caxambú outros ares que lhe dessem o meio de prolongar a vida"[17].

O entendimento e domínio médico sobre doenças cardíacas eram outros, no século XIX, mais limitados e diferentes do que são hoje. A especialidade "Cardiologia" não existia como tal, ainda perdurava a ideia de uma "medicina indivisível", e males relacionados ao coração poderiam ser associados, até por médicos, a questões de comportamento moral. (VILARINHO, 2014, p. 1152) Portanto, a expressão "afecção cardíaca", que atualmente aponta para uma grande quantidade de doenças relacionadas ao coração, no final do século XIX parece ser uma designação ainda mais genérica e de complexa interpretação.

Artur de Azevêdo, muito próximo a Xisto Bahia e amigo de longas datas deste, escreve o seguinte sobre ele na edição de julho de 1893 d*O Album*: "Muito bohemio. De vez em quando desapparece. Vae por ahi, S. Paulo, Rio de Janeiro ou Minas, [...] vagabundeando de logarejo em logarejo, improvisando theatros; mas, sempre que volta, o publico fluminense faz-lhe muita festa, recebe-o de braços abertos". (AZEVÊDO, 1893, p. 1)

Torquato Bahia escreveu que seu tio era "capaz de passar a noite cantando ao luar". (BAHIA, 1895, p. 2) Embora não sejam encontradas com facilidade nos periódicos da época notas dessa natureza, com informações mais informais e pessoais da vida de Xisto, muito menos na historiografia que lhe menciona, é muito razoável supor que este fosse efetivamente "boêmio", como escreve Azevêdo. Afinal, sua vida foi forjada no teatro, num tipo de trabalho que comumente acontece à noite, e que tinha (e ainda tem) uma dinâmica de sociabilidade notadamente noturna. Para completar, Xisto vinha, também, de uma tradição seresteira e boêmia, como afirmam vários autores, a exemplo de Affonso Ruy de Souza (1954) e Paulo Jatobá (1952). A associação com consumo de álcool, tabagismo e outros eventuais vícios, contudo, por enquanto não pode ser feita, no caso de Xisto, já que, até aqui, não há, em nossa pesquisa, elementos que indiquem algo nessa linha. Mas consequências naturais desse estilo de vida, como obesidade, problemas cardiovasculares e envelhecimento precoce, entre tantos outros, é possível que tenha sofrido.

A comparação das fotografias 2 e 6 com a 4 impressiona pelo envelhecimento precoce que 6 aponta. Mesmo mostrando um Xisto paramentado de vigário, o que pode indicar que talvez tenha sido caracterizado para parecer mais velho do que era, e apresentando pouca definição de detalhes, a fotografia 6 ainda assim impacta quando se tem consciência de que se trata de um homem de 53 anos. A dis-

17 *Diario de Noticias*, 1º de novembro de 1894, p. 1. Acessível em <http://memoria.bn.br/docreader/369365/14189>

tância de 2 para 4 é algo em torno de 15 anos. Já de 6 para 4 a distância pode ser de uns oito anos ou até menos, mas na fotografia 4 Xisto aparenta ter uns 65 anos ou mais. A aparência extremamente debilitada na gravura 5 denota que quem fez a ilustração tinha um Xisto bem envelhecido em mente. E a hipótese do envelhecimento precoce é também reforçada porque Xisto era descrito, ao longo da vida, como "alto, sympathico, olhar vivo"[18], "expressão physionomica fascinante, [...] herculeo"[19], "espadaúdo"[20], etc. O que denota que era tido, de uma forma geral, como uma pessoa carismática, bonita, forte e saudável. Isto pode indicar que a doença que lhe acometeu pode ter sido consequência de um processo de debilitação ocorrido nos seus últimos anos de vida e que se acentuou nos últimos meses antes do seu falecimento.

As características físicas presentes na fotografia 6 (rosto inchado, envelhecimento precoce, possível dificuldade de mobilidade do braço) são insuficientes para apontar uma possível *causa mortis* para Xisto Bahia. Uma infinidade de males poderiam ser cogitados. Como vimos, a hipótese de uma doença de natureza cardíaca é possível mas difícil de ser comprovada com os elementos que nossa pesquisa dispõe até o término deste texto. O Rio de Janeiro, que no transcorrer do século XIX teve sucessivas epidemias de febre amarela, no final deste ainda sofria com esta moléstia, além de outras como doenças intestinais, tuberculose e malária. As condições sanitárias e de saneamento ainda eram muito precárias, o que, certamente, tornava as circunstâncias de vida da população mais insalubres, mesmo com as grandes intervenções urbanísticas que já estavam acontecendo na cidade, no final do XIX (BIBLIOTECA VIRTUAL ADOLPHO LUTZ, s.d.). Todo esse contexto certamente lastreou o caminho que a saúde e a morte de Xisto tomaram.

Considerações finais

Este trabalho lançou mão de conceitos e métodos da iconografia e da iconologia, em associação com pesquisa bibliográfica e documental, mantendo um olhar, o mais atento possível, nas informações contextuais, para discutir questões relacionadas a um *corpus* iconográfico de retratos e ilustrações do ator, cantor e

---

18 *O Contemporaneo*, 18 de novembro de 1894, p. 2. Acessível em <http://memoria.bn.br/docreader/225509x/354>.

19 *Correio da Tarde*, 08 de novembro de 1894, p. 1. Acessível em <http://memoria.bn.br/docreader/384941/1022>.

20 *O Dia*, 25 de maio de 1970. A nota transcreve um escrito de Catulo da Paixão Cearense sobre Xisto Bahia. Acessível em <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes%20de%20Jornais/2747>.

compositor Xisto Bahia, que viveu no Brasil da segunda metade do século XIX. Esta associação se mostrou exitosa, embora tenha apontado também para muitas limitações.

A análise iconográfica é uma importante ferramenta para a coleta de informações que, em seguida, podem suportar, direcionar e até redefinir a pesquisa documental e contextual, enriquecendo-a enormemente. Para desvendar e melhor esclarecer certos detalhes e elementos das fotografias e gravuras a serem descritas e analisadas, lançamos mão, muitas vezes, durante o processo de elaboração deste texto, de buscas em jornais da época, bases de conhecimento iconográficas e bibliográficas, sites especializados, livros, artigos, etc. Este movimento provocado pelas demandas da análise iconográfica direciona e às vezes até reconfigura esta pesquisa documental e contextual, além de elevá-la a um outro patamar.

O ganho de qualidade atingido na pesquisa e o resultado otimizado das informações obtidas, por sua vez, são um suporte fundamental para as interpretações iconológicas a serem feitas. Enriquecem sobremaneira as discussões e os argumentos que podem ser utilizados, o que necessariamente conduz a conclusões e deduções mais ricas e contextualizadas. Neste sentido, confirmam-se as premissas conceituais e metodológicas preconizadas por Panofsky e Kossoy.

Por outro lado, ficam evidentes as limitações que este tipo de estudo tem, não podendo ser feito por uma equipe interdisciplinar. Não há médicos, legistas, fotógrafos, jornalistas, desenhistas, especialistas em História da Arte em nossa equipe. E, no processo de investigação para a escrita deste texto, muitas vezes foi necessário recorrer a conhecimentos especializados destas áreas para um melhor entendimento dos elementos a serem analisados.

Embora esta condição realmente limite o âmbito dos resultados a que um estudo nessas condições possa chegar, a consulta cuidadosa e acurada a estes conteúdos específicos e, sempre que possível, a especialistas das referidas áreas de conhecimento para sanar dúvidas, confirmar ou descartar hipóteses e obter informações complementares, como foi feito durante este trabalho, garante um resultado satisfatório. Claro que as limitações de domínio de conhecimento destas áreas, por parte de nós, musicólogos, devem ser respeitadas, como foram neste estudo, no momento de serem feitas afirmações e inferências e de se tirar conclusões acerca de questões das outras áreas de conhecimento.

Os dados biográficos de Xisto Bahia disponíveis na historiografia da música brasileira, embora já, sem falsa modéstia, significativamente enriquecidos por nosso projeto de pesquisa, ainda são insuficientes e apresentam muitas lacunas. O conjunto de fotografias e gravuras analisado no texto se mostrou eficiente no

suporte às análises iconográficas e interpretações iconológicas realizadas e importantes, se não para definir, pelo menos para trazer à tona muitos elementos esclarecedores acerca do envelhecimento precoce, da condição de saúde dos últimos meses e de possibilidades de causas da morte deste importante ator e compositor brasileiro. Também possibilitou o conhecimento de práticas como a da reutilização por longos períodos de uma mesma fotografia como referência para a elaboração de ilustrações publicadas em jornais e revistas no Brasil da segunda metade do século XIX e primeira metade do XX, bem como o levantamento de hipóteses acerca de possíveis ações deliberadas por parte dos desenhistas no sentido de "envelhecer" a personagem ilustrada, no caso, Xisto.

Por último, a análise iconográfica realizada também deixou à mostra a provável utilização de técnicas de retoque de fotografias com a finalidade de "melhorar" a aparência de Xisto Bahia, o que parece querer atenuar, em alguns casos, traços de sua fisionomia que apontam para uma etnia com características indígenas e/ou afrodescendentes. Este aspecto será tratado por nós em outro estudo.

Referências

ANDRADE, J. M. F. DE. A fotografia no século XIX. Website. **Biblioteca Nacional Digital:** Coleção D. Thereza Christina Maria - Álbuns fotográficos. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/colecao-d-thereza-christina-maria-albuns-fotograficos/a-fotografia-no-seculo-xix>. Acesso em: 29 jun. 2021.

AZEVÊDO, A. DE. Xisto Bahia. **O Album**, v. I, n. 27, p. 10, jul. 1893.

BAHIA, T. Xisto Bahia. **Diário da Bahia**, p. 1–2, 15 maio 1895.

BIÃO, A. et al. Xisto Bahia. **Revista da Bahia**, v. 32, n. 37, p. 04–14, 2003.

BIBLIOTECA VIRTUAL ADOLPHO LUTZ. Doenças e epidemias no Rio de Janeiro (1850-1880). Website. Disponível em: <http://www.bvsalutz.coc.fiocruz.br/html/pt/static/trajetoria/volta_brasil/busca_doenca.php>. Acesso em: 29 jun. 2021.

CAROSO, L. Xisto Bahia, vida e obra musical: um esforço de contextualização. In: SOTUYO BLANCO, P. (Org.). **Musicologias sem fronteiras: estado da pesquisa no núcleo musicológico da UFBA**. Salvador: EDUFBA, 2020. p. 149-189.

JATOBÁ, P. Xisto Bahia, um artista nacional. **Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, n. 77, p. 497–500, 1952.

KOSSOY, B. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PALMA, D. Do registro à sedução: os primeiros tempos da fotografia na publicidade brasileira, s.d. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao01/materia01/do_registro_a_seducao.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2021

PANOSFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SOUZA, A. R. DE. **Boemios e seresteiros bahianos do passado**. Salvador: livraria Progresso, 1954.

UNFRIED, R. A. R. O uso da iconografia e da iconologia para a análise de fotografias e recuperação da história de Londrina. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E IMAGEM - ENCOI, nov. 2014, Londrina, Paraná. **Anais Eletrônicos…** 2014. Disponível em: <https://bit.ly/Unfried-2014>. Acesso em: 29 jun. 2021

VILARINHO, Y. C. O coração irritável nos discursos médicos anglo-americanos no fim do século XIX*. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 21, p. 1151–1177, dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/FmswCkg5CLPDMNCCdZLRMGK/?lang=pt#>. Acesso em: 29 jun. 2021.

Luigi Bartezago, Carlos Gomes, Paschoal Musella e *Morena*

Marcos da Cunha Lopes Virmond,
Lenita Waldige Mendes Nogueira
UNICAMP

A década de 1880 foi muito produtiva para Carlos Gomes, mas, paradoxalmente, significou o início do progressivo declínio que terminaria com sua morte em 1896. Nele, afora a publicação de álbuns com peças vocais, 2 obras se salientam: *Lo Schiavo* (1889), a mais divulgada e reconhecida como sua obra máxima, e *Morena* (1877), ópera inconclusa e pouco estudada. Se *Lo Schiavo* teve longa e conflituosa gestação, começando em dezembro de 1880 com as discussões sobre o esboço de Alfredo D'Escragnolle Taunay e a protelada estreia em setembro de 1889, *Morena* é uma daquelas encomendas que confirmam a capacidade de trabalho e inventividade de Gomes, quando instado concretamente a entregar uma nova ópera, aqui por iniciativa do empresário italiano Mario Paschoal Musella. Situação semelhante ocorreu em *Condor* (1891) e *Colombo* (1892): em curto tempo Gomes compôs e encenou suas 2 últimas obras. A diferença substancial é que, ao contrário dessas últimas mencionadas, *Morena* ficou inconclusa. No sentido de recuperar a música dessa ópera, uma proposta de edição do manuscrito autógrafo se encontra em fase de publicação, o que permitirá a sua divulgação e devida análise pela comunidade musicológica. Entre as obras que Gomes iniciou e não concluiu, incluindo os libretos que adquiriu e para os quais sequer escreveu música, *Morena* se destaca como a única cujo material deixado é suficiente para entender a proposta composicional de Gomes e atestar sua capacidade criativa. Subsidiariamente à edição, o presente estudo objetiva apresentar, no entorno da criação de *Morena*, a análise da iconografia cenográfica preparada por Luigi Bartezago e discuti-la em face ao libreto oferecido a Gomes, no contexto das diferenças observadas entre a estrutura do libreto e a música no manuscrito autógrafo. Tal libreto desenvolve-se em quatro atos, mas a música de Gomes resume-se, com falhas de variadas ordens, a três atos. Bartezago, importante pintor milanês que frequentemente trabalhava com desenho cenográfico e de figurinos para óperas, incluindo os costumes de *Lo Schiavo* para a Casa Ricordi, coerente com o libreto, propôs material cenográfico para os quatro atos. Conclui-se que *Morena*, mesmo inconclusa, era projeto concreto e contratado, atestado pela iconografia cenográfica de Bartezago, que foi desfeita por circunstâncias pessoais do compositor, sob as quais a difícil gestação de *Lo Schiavo* tem participação.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu o Prêmio RIdIM-Brasil 2021.

Introdução

A década de 1880 foi muito produtiva para Carlos Gomes, mas, paradoxalmente, ela significa o início de um progressivo declínio que termina com sua morte em Belém do Pará em 1896. Nesse período, afora a publicação de álbuns com peças vocais, duas obras se salientam: *Lo Schiavo* (1889), a mais divulgada e reconhecida, por alguns, como sua obra máxima, e *Morena* (1877), ópera inconclusa, pouco conhecida e ainda menos estudada na obra do compositor.

Se *Lo Schiavo* teve longa e conflituosa gestação, começando em dezembro de 1880 com as discussões sobre o esboço de Alfredo D'Escragnolle Taunay e a protelada estreia em setembro de 1889, *Morena* é uma daquelas obras de encomenda que confirmam a substancial capacidade de trabalho e inventividade de Gomes, quando instado concretamente a entregar uma nova ópera, aqui por iniciativa do empresário italiano Mario Paschoal Musella. Situação semelhante ocorre em *Condor* (1891) e *Colombo* (1892), quando, em curto tempo, Gomes compõe e encena suas duas últimas obras. Certamente, a diferença substancial é que, ao contrário dessas últimas mencionadas, *Morena* ficou inconclusa. No sentido de recuperar a música dessa ópera, uma proposta de transcrição musicológica do manuscrito autógrafo de *Morena* se encontra em fase final de publicação, o que permitirá a divulgação dessa importante obra e sua devida análise pela comunidade musicológica. De fato, entre as tantas obras que Gomes iniciou e não concluiu, ou considerando-se os vários libretos que adquiriu e sequer escreveu música, *Morena* se destaca como a única cujo material deixado é suficiente para se compreender sua proposta composicional e atestar que sua capacidade criativa permanecia intacta. Interessa, também, em oportunidade paralela, conhecer os detalhes dessa encomenda do empresário Musella e a rota conturbada que a preparação da música da ópera e sua potencial dupla estreia teria no Rio de janeiro. Essa parte da história é reveladora da situação de vida de Gomes nesse período e suas articulações para manter-se como compositor profissional e como cabeça de família.

Entretanto, subsidiariamente à transcrição musicologia dessa obra, o presente estudo concentra-se e objetiva presentar, no entorno da criação de *Morena*, a análise da iconografia cenográfica preparada por Luigi Bartezago para esta ópera e discuti-la em face ao libreto oferecido a Gomes no contexto das alterações identificadas ante a estrutura do libreto e a música proposta pelo compositor no manuscrito autógrafo. Para tal, usaremos os princípios analíticos sugeridos por Panofsky (1995), além de fontes bibliográficas em periódicos da época e análise de fontes primárias depositadas no Museu Histórico Nacional. Inicialmente, verifica-se que o libreto de *Morena* se desenvolve em quatro atos, mas a música de Gomes resume-se,

com falhas de variadas ordens, a três atos. Identificam-se musitas divergências entre o que está no libreto autógrafo, na distribuição da música do manuscrito de Gomes e no próprio texto do libreto entrado na partitura por mão de Gomes.

Cenografia e Luigi Bartezago

Luigi Bartezago era importante pintor milanês que, frequentemente, trabalhava com cenografia e vestimentas para óperas. Seu interesse não se restringia ao teatro, tendo sido importante artista plástico e fotógrafo nos primórdios dessa arte. Bartezago desenhou os costumes de *Lo Schiavo* para a Casa Ricordi, assim como a cenografia e vestimentas de outras óperas de Gomes. De fato, a cenografia era importante elemento na construção operística e seu espaço dramático. Esse espaço está ali presente para servir como uma referência inequívoca e material para que o espectador possa fazer uma leitura complementar da ação que ocorre no palco. Ela complementa e auxilia, empresta significado adicional àquilo que o ator ou cantor empresta por sua ação e movimento. Trata-se de uma facilitação à realização interior do espectador em termos de significado. Assim, para o espaço dramático, no século XIX, a busca pela autenticidade da representação do local cenográfico era imperativo. Havia uma busca pela autenticidade, pela representação proporcional e correta. Essa autenticidade era fruto da mudança do neo-classisimo em teatro para o romantismo. Nessa fase a cenografia funcionava como um elemento evocador de um período histórico, de uma paisagem, estimulando o espectador a entender aquilo como o desejo ver algo, portanto, histórico, provável e natural (Roberts, 1966, p. 43). Ainda se usam os telões pintados, mas esta tendência começa a mudar com o avanço do tempo e, principalmente com a introdução da iluminação elétrica nos teatros. O uso dessa nova tecnologia no espaço cenográfico trouxe problemas, pois esse sistema permitia a observação dos detalhes com alguma clareza, e as imperfeições do preparo cenográfico ficavam evidentes. Auxilia essa mudança a entrada do estilo naturalista, tanto no teatro como na ópera – o verismo da Giovane Scuola -, onde a retratação da realidade dramática requer que o ambiente, o apoio cenográfico seja um coadjuvante direto e funcione de forma que determine o quadro auxiliar da realidade do drama que se desenrola. Coerente com o libreto, Bartezago propõe material cenográfico para os quatro atos.

O manuscrito e a análise iconográfica das pranchas cenográficas

A análise iconográfica dessas pranchas é importante não apenas por seu aspecto artístico. Elas permitem, como fontes primárias, um melhor entendimento

 ISSN 2318-7026

da estrutura da obra musical e seu libreto, uma vez que, como dito, há perda de material do manuscrito musical autógrafo e, possivelmente, do libreto. São elas que nos asseguram que o libreto é dividido, de fato, em quatro atos, o que não ocorre com o material composicional. Este se estende, de modo incompleto, até o terceiro ato. Da mesma forma, entendemos que o segundo ato tem apenas uma cena, como reza o libreto. Surpreende o manuscrito da partitura autógrafa ao nos dar parte da música da segunda parte do terceiro ato, o que não consta do libreto. Entretanto, essa música vem a se confirmar com a prancha específica para esta cena, autorização a conclusão, pela iconografia, que essa cena existia e que Gomes não a terminou ou, se o fez, o material musical foi extraviado por diversas razões. Por seu lado, o quarto ato, presente no libreto, é corroborado pela bela prancha da prisão proposta por Bartezago. Para este ato, não há qualquer indício de música. Dentro da visão cenográfica da época, percebe-se que Bartezago pode ter utilizado referências reais para a construção de suas pranchas. Ele traz às suas pranchas cenográficas a realidade, seguindo orientação ligeiramente anacrônica da busca pelo real e o autêntico. Isto se evidencia na prancha para o segundo ato com a representação faz grutas de Sacromonte (Figura 1). Possivelmente, Bartezago baseou-se em uma gravura de Doré (Figura 2) para elaborar sua prancha, dada alguma semelhança no ordenamento das cuevas entre elas. Essa possibilidade, que também se vê na figura 2, melhor se aproxima quando comparamos uma conhecia gravura de Doré sobre a dança do flamenco, justamente aquela praticada em Granada, com a prancha para a primeira cena do primeiro ato (Figura 3). Note-se que Bartezago não deixa de incluir na parede da taberna o mesmo morcego preso com as asas abertas que se pode ver como característica do mesmo ambiente retratado por Doré em sua gravura intitulada *Gitana de Granade dansant le Zorongo*, de 1874 (Figura 4).

Considerações finais

Conclui-se que *Morena*, mesmo inconclusa, era projeto concreto e contratado, atestado pela iconografia cenográfica de Bartezago. Sua não realização foi devida a circunstâncias pessoais do compositor, sob as quais a difícil gestação de *Lo Schiavo* tem participação. O estudo iconografio auxiliou sobremaneira o entendimento do libreto e a distribuição das cenas, uma vez que, tanto libreto como partitura autógrafa, apresentam predas documentais ou divergências em seu conteúdo. Assim, esse estudo permitiu esclarecer aspectos dessa obra que se apresentavam obscuros.

 ISSN 2318-7026

Figura 1 – Prancha para a cena única do Segundo Ato. *Morena*. Luigi Bartezago.

Fonte: Arquivo histórico. Museu Histórico Nacional.

Figura 2 – As cuevas de Sacro Monte na visão de G. Dorè;

Fonte: Visita al barrio de Sacromonte. Disponível em: https://www.guiarepsol.com/es/viajar/vamos-de-excursion/visita-al-barrio-del-sacromonte-granada/

Figura 3 – Prancha para a cena inicial do Primeiro Ato. *Morena*. Luigi Bartezago.

Fonte: Arquivo histórico. Museu Histórico Nacional.

Figura 4 - Figura 5.6 – Gitana de Granade dansant le Zorongo, por Gustave Doré (à esquerda) e seção da prancha para a primeira cena do primeiro ato de *Morena*.

Fonte: Davillier, Jean Charle, barón. L'Espagne. Paris: Librería Hachette, 1874, p. 213

Referências

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

ROBERTS, Vera Mowry. New Viewpoints on Nineteenth Century Scene Design. Educational Theatre Journal, Mar, 1966, Vol. 18, No. 1 (Mar., 1966), p. 41-46.

A iconografia musical nas partituras de Valdemar de Oliveira e sua classificação nos gêneros populares e eruditos à época

Sérgio Deslandes,
Armindo Ferreira
UFPE

Esta proposta pretende discutir elementos da iconografia musical nas capas das partituras impressas encontradas durante a pesquisa no acervo do compositor e instrumentista pernambucano Valdemar de Oliveira (1900-1977). Para tanto, entendemos o estudo da iconografia como uma narrativa que envolve a música e a imagem (LEITE, 2017) e que é uma das possibilidades de estudo, oriunda da Musicologia, cujo olhar se volta para o elemento imagético possuidor de elementos de linguagem musical (SILVA; SILVA, 2018). O trabalho com o acervo se apresenta na perspectiva de uma pesquisa arquivística, já que, dentre outros elementos, se preocupa com o cotidiano da atividade musical e as funções das obras musicais (CASTAGNA, 2008). O acervo geral é composto de diversas partituras manuscritas das obras de Valdemar e possui um pequeno número de exemplares impressos de obras do próprio músico. A distinção entre os gêneros "populares" e "eruditos" emerge após análise das referidas capas das partituras encontradas e torna-se claro pela escolha da tipologia gráfica para os títulos e pelas ilustrações presentes nas mesmas, além do fato de no gênero popular ser comum a escolha de pseudônimos para a assinatura das músicas.

Dividimos o material a ser analisado por antiguidade e gênero, com um total de 16 exemplos, abarcando os anos entre 1920, época em que Valdemar morou em Salvador, onde cursava Medicina, e 1944 quando foi premiado no Concurso da Canção do Nordeste do Governo Federal, sendo este o ano de sua última publicação identificada até agora. As capas das partituras refletem, de certa maneira, os gêneros desenvolvidos pelo compositor, suas inclinações estéticas, políticas e sua condição social, visto que a impressão de partituras não era um processo barato e, geralmente, eram custeadas pelos próprios compositores, junto às diversas Editoras existentes nas duas capitais - Salvador e Recife - onde o autor atuava. Acreditamos ser de relevante importância este olhar, pois Valdemar, como diversos compositores ao longo do séc. XX, exercia seu ofício de compositor transitando entre os diversos gêneros, ora usando seu nome civil ora usando um pseudônimo.

 ISSN 2318-7026

Introdução

Este artigo pretende discutir elementos da iconografia musical nas capas das partituras impressas encontradas durante a pesquisa no acervo do compositor e instrumentista pernambucano Valdemar de Oliveira (1900-1977). Para tanto, entendemos o estudo da iconografia como uma narrativa que envolve a música e a imagem (LEITE, 2017) e que é uma das possibilidades de estudo, oriunda da Musicologia, cujo olhar se volta para o elemento imagético possuidor de elementos de linguagem musical (SILVA; SILVA, 2018).

O trabalho com o acervo se apresenta na perspectiva de uma pesquisa arquivística, aplicada em música (DICIONÁRIO, 2005; DIRETRIZES, 2018). O acervo geral é composto de diversas partituras manuscritas das obras de Valdemar e possui um pequeno número de exemplares impressos de obras do próprio músico.

A distinção entre os gêneros "populares" e "eruditos" emerge após análise das referidas capas das partituras encontradas e torna-se evidente pela escolha da tipologia gráfica para os títulos e pelas ilustrações presentes. Além do fato de que, no gênero popular, à época, ser comum a escolha de pseudônimos para a assinatura das músicas. Dividimos o material a ser analisado por antiguidade e gênero, com um total de 20 (vinte) exemplos, abarcando os anos entre 1920, época em que Valdemar morou em Salvador, onde cursava Medicina, e 1944 quando foi premiado no Concurso da Canção do Nordeste do Governo Federal, sendo este o ano de sua última publicação identificada até agora.

As capas das partituras refletem, de certa maneira, os gêneros desenvolvidos pelo compositor, suas inclinações estéticas, políticas e sua condição social, visto que a impressão de partituras não era um processo barato e, geralmente, eram custeadas pelos próprios compositores, junto às diversas Editoras existentes nas duas capitais – Salvador e Recife – onde o autor atuava. Acreditamos ser de relevante importância este olhar, pois Valdemar, como diversos compositores ao longo do séc. XX, exercia seu ofício de compositor transitando entre os diversos gêneros, ora usando seu nome civil ora usando um pseudônimo.

Valdemar de Oliveira X José Capibaribe

Valdemar de Oliveira nasceu na cidade do Recife, e seus primeiros estudos musicais aos cinco anos de idade foram feitos com a professora Olímpia Braga, posteriormente com o maestro Euclides Fonseca e, por fim, como professora, Angéline Ladévèse, que, em 1911, chegou ao Recife, vinda de Paris, contratada pelo Colégio Pritaneu para lecionar francês e música. Em 1917, aos 17 anos de idade, transferiu-se para Salvador/BA, para cursar Medicina na Escola de Medicina da

Bahia e foi nesta cidade que desenvolveu intensa atividade musical e jornalística. Estabeleceu amizade com Silvio Deolindo Fróes (compositor, pianista, organista, professor e crítico, 1864-1948), e começou a exercer a crítica musical do **Diário da Bahia**, a convite do jornalista Henrique Câncio. Colaborou, depois, em vários jornais e revistas, não só de Salvador, com a coluna **Artes e Artistas** no **Diário de Notícias**, como do Recife nos jornais A Pilhéria e A Notícia. Veio a se firmar, porém, como cronista de arte no **Jornal do Commercio**, da capital pernambucana, a partir de 1924. Pianista dedicado, realizou, entre 1918 e 1924, diversas apresentações em Salvador, tornando-se, por esta época, um acompanhador frequente de todos os grandes artistas que visitavam a capital. Após se formar médico, voltou para Recife, onde também tornou-se Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do Recife em 1929. Sua ligação com a Bahia nunca se desfez, tanto que, em 5 de agosto de 1966, recebeu o título de Cidadão Honorário da cidade de Salvador.

Sua condição social lhe permitia estar sempre em contato com a arte mais refinada produzida no Recife, bem como com o que havia de mais moderno na Europa e na nascente indústria do Musical norte-americano, sendo assim, o teatro musical (óperas, operetas e teatro de Revista) e as canções sempre estiveram presentes em suas composições. Suas primeiras operetas possuem diversas "árias" em formato de *fox-trot* com letras em francês, e orquestrações aparentadas ao estilo vienense.

O próprio Valdemar, na primeira edição de seu livro *Mundo Submerso*, explica sua opção pela adoção de um pseudônimo:

> Samuel novamente me provocou, para que escrevêssemos (*sic*), juntos, uma revista. O gênero não era do meu agrado. Porisso (*sic*), escondi-me num pseudônimo - José Capibaribe - e compus a partitura. Como sempre acontece, é a presença de um conjunto teatral que estimula a produção. (OLIVEIRA, 1966, p. 256)

Podemos inferir que o surgimento do pseudônimo e a composição da Revista *Sae Cartola!* se deu entre 1926, estreia de *Aves de Arribação*, sua primeira parceria com Samuel Campelo e 1929, data de publicação das marchinhas de carnaval aqui apresentadas que também levam o pseudônimo de José Capibaribe.

Estilo e Gênero Musical das peças selecionadas

> Inicialmente, Estilo refere-se à forma de articulação dos gestos musicais... Gênero refere-se à identidade e ao contexto desses gestos. Neste entendimento, ambos os termos

> referem-se explicitamente a detalhes (musicais), ao reino da tomada de decisão localizada (musical) por parte de artistas (aqui, músicos e produtores). O gênero aqui identifica a intenção de criar um tipo particular de experiência (musical) - um "o quê" - o estilo identifica os meios pelos quais isso deve ser alcançado - um "como.[1] (MOORE, 2009).

As peças selecionadas para análise da capa, foram encontradas no acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) e serão apresentadas em ordem cronológica de composição. A seguir, descreveremos os gêneros descritos nas partituras, em que já podemos perceber, uma evidente predominância de ritmos (gêneros) urbanos típicos do início do século.

Valsa (*Eulina*, *Nininha*, *Amargura* e *Em Festa o Coração*) - dança europeia, por volta de 1840, se transformou em "febre" na Europa, pela possibilidade que apresentava de permitir dançar com o par enlaçado. No Brasil, a valsa chegou com a família real em 1816, que trouxe, em sua bagagem, duas formas, a vienense, em andamento rápido, e a francesa, em andamento moderado. Segundo Ary Vasconcelos (1978, p. 1) *"A valsa, sofrendo influência da Modinha, embora conservando suas características ritmicas, tornou-se também uma forma de canção sentimental"*, sendo gravadas pela Casa Edison em profusão a partir de 1902, pelos artistas populares da época, ajudando sua fixação como gênero urbano e popular, criando o subgenero "valsa brasileira" que, segundo o próprio Valdemar, ainda permtia a subdivisão expressa em algumas partituras de "valsa pernambucana", nomenclatura que não vingou.

Toada (*Foi na Beira do Rio*) - Segundo o Dicionário Musical Brasileiro de Mario de Andrade (1989), toada é sinônimo de cantiga, melodia; a poesia cantada acompanhada de viola ou violão, e não possui forma fixa; *"Se distingue pelo caráter, no geral, melancólico, dolente, arrastado"* (p. 518). O termo costuma designar toda e qualquer cantiga que possua poesia atrelada ao universo rural e é encontrada em comumente nas regiões sudeste, centro-oeste e nordeste do Brasil. A peça em questão, encontra-se perfeitamente adequada à definição de Maria de Andrade, pois descreve a saudade da lavadeira que relembra os momentos de paixão junto ao seu amado. Cabe ainda informar que Foi na Beira do Rio é a ária de apresentação

1 *In the first, "style refers to the manner of articulation of musical gestures … genre refers to the identity and the context of those gestures". In this understanding, both terms refer explicitly to (musical) detail, to the realm of localised (musical) decision-making on the part of artists (here, musicians and producers). Genre here identifies the intention to create a particular kind of (musical) experience – a 'what' - style identifies the means through which this is to be achieved – a 'how'.* tradução nossa.

da personagem Pureza na opereta Aves de Arribação, e recebeu gravação de Alda Verona em disco da gravadora Odeon[2].

Fox-Trot (*Oui, ça c'est vrai* e *Vem cá priminha*), **Fox-Shimmy** (*Fox-Trot dos Grooms*) e **Fox-Blues** (*Sonho*)- por vezes, aportuguesado como **foxtrote**, segundo Renato Almeida (1942, p. 196) *"é uma dança e gênero de música dos negros norte americanos, em compasso quaternário, movimento rápido e aparentada com o jazz."*. A origem exata do nome da dança é desconhecida. Supõe-se que o nome *foxtrot* (literalmente «trotar da raposa») faz alusão à coreografia que imitava os passos desses animais. Nos EUA, do fim dos anos 1910 até os anos 1940, foi certamente a mais popular das danças de salão e nem mesmo a valsa ou o tango, embora muito populares, ultrapassaram sua popularidade neste país. A designação de fox-shimmy surgere que há um incremento rítmico à coreografia pela tradução aproximada da palavra *Shimmy*[3]. Nada mais natural que um compositor brasileiro de forte cultura europeia, como era o caso de Valdemar, incluísse em suas operetas números musicais deste gênero.

Samba-Côco (*Rapa-Côco*) - temos aqui a fusão de dois gêneros urbanos, naquela indefinição típica, do início do séc. XX, quanto aos gêneros urbanos que estavam se formando a partir de duas danças populares. Recorrendo novamente a Mário de Andrade (1989, p. 453), extraímos duas breves definições de fenômenos muito mais complexos, mas que nos servem para o escopo deste trabalho:

> Samba - Dança de salão aos pares, com acompanhamento de canto, em compasso 2/4 e ritmo sincopado; sendo de abrangência nacional, ligou-se às diversas manifestações regionais adiquirindo diversas sub-denominações: samba-trançado, samba-matuto, samba-de-roda, etc;
> Côco - dança popular de roda, de origem alagoana, disseminada pelo nordeste. É acompanhada de canto e percussão; o refrão é cantado em coro, que responde aos versos do "tirador de côco";

Muito elucidativa é a explicação de Mario de Andrade (1989):

> Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é, cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, côco anda por aí dando nome

2 Disponível em: https://youtu.be/Q1okhey6_vg acesso em 29/06/2021

3 https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles - *to do a dance* **in which** *you shake your hips* **and** *shoulders*; fazer uma dança em que você balança os quadris e os ombros. (Tradução nossa).

> para muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil da gente saber o que é côco bem. O mesmo se dá com "moda", "samba", "maxixe", "tango", "catira" ou "cateretê", "martelo", "embolada" e outras. (ANDRADE 1989, p. 146)

Valdemar de Oliveira vem a somar nesta confusão, criando o samba-côco, adequadamente.

As próximas peças, as Marchas, serão apresentadas num bloco, só pela proximidade estilística que apresentam entre si: o de ser um estilo musical importado para o Brasil, descende diretamente das marchas populares portuguesas, partilhando, com elas, o compasso binário das marchas militares, embora mais acelerado, melodias simples e vivas, e letras picantes, cheias de duplo sentido.

As Marchas portuguesas faziam grande sucesso no Brasil até 1920, e eram inicialmente calmas e bucólicas, e a partir da segunda década do séc. XX passaram a ter seu andamento acelerado, devido a influência da música comercial norte-americana da era jazz-bands.

> A marchinha destinada expressamente ao carnaval brasileiro passou a ser produzida com regularidade no Rio de Janeiro, a partir de composições de 1920 e atingiu o apogeu com intérpretes como Carmen Miranda, Emilinha Borba, Almirante e Mário Reis que interpretavam, as composições de Braguinha e Alberto Ribeiro, Noel Rosa, Ary Barroso e Lamartine Babo. (MARCHINHA, 2021)

Há um consenso entre diversos pesquisadores que a primeira marcha destinada exclusivamente ao desfile dos Cordões Carnavalescos foi a composição de 1899 de Chiquinha Gonzaga, intitulada *Ó Abre Alas*, feita para o cordão carnavalesco Rosa de Ouro.

Marcha (*Sae Cartola*, *Canalha da Rua*, *Ai que ele é do mato*, *Sa Zeferina Meu Bem* e *Manteiga Mauricéia*)

Marcha Carnavalesca (*Vassora Marvada*)

Marcha-Canção Carnavalesca (*Biliro cum sia Zeferina*)

Marcha Pernambucana (*Sia Zeferina tá de Vorta* e *Ramona no Frevo*)

A "marcha pernambucana" parece se tratar de um sinônimo para o frevo, como afirma Oneyda Alvarenga (1950, p. 300):

> O Frevo é uma modalidade pernambucana de marcha, usada pela massa popular no carnaval do Recife. Distingue-se musicalmente da Marcha e da Marchinha cariocas pelo movimento mais rápido e pelas suas fórmulas rítmico-melódicas.

 ISSN 2318-7026

Canção Militar (*Soldados do Norte*) - as canções militares, como o nome sugere, eram canções de cunho cívico-militar, que estiveram em voga durante a ditadura de Getulio Vargas, e no período da segunda guerra mundial, serviam para estimular sentimentos de patriotismo à nação. *Soldados do Norte* foi premiada na versão regional. Naquela época o Brasil ainda não possuía a região nordeste e Pernambuco pertencia ao que se chamava de região Norte.

Classificação por gêneros

Adotaremos para fins de classificação das peças, as seguintes conceituações, que, embora sejam incompletas e reducionistas, nos ajudarão a delimitar os campos:

1. Popular - música produzida "com caráter de artigo destinado ao consumo cultural da sociedade urbana" (TINHORÃO, 1998, p. 208-209). Acrescentamos que este consumo se dá em grande escala, e com caráter de música transitória, para ocasiões específicas, neste caso, as festas de carnaval.
2. Erudito - a palavra provém do latim *eruditus* que significa educado, instruído. As composições de Valdemar classificadas como tal, diferenciam-se das outras por não se destinarem ao consumo da grande massa e sim por uma parcela da população que, embora urbana, se classificava como "mais instruída" que os demais.
3. Misto - aqui englobaremos as produções que originalmente são oriundas da tradição europeia (erudita) mas que, no Brasil do início do séc. XX, adotava feições populares por utilizar gêneros específicos da música popular, como é o caso das operetas. A canção militar fica aqui enquadrada pela sua unicidade: não é erudita e nem popular em nenhuma acepção das palavras, porém, representa uma premiação em nível regional de um aspecto utilitário de um gênero bastante disseminado na época, a saber, a forma canção.

Quadro 1 - Classificação das peças

<table>
<tr><th>Populares</th><th>Eruditas</th><th>Forma</th><th>Ano de composição</th></tr>
<tr><td rowspan="2"></td><td>Eulina</td><td>piano solo</td><td>1917</td></tr>
<tr><td>Nininha</td><td>piano-canto</td><td>1919</td></tr>
<tr><td colspan="2">Oui, ça cest vrai (opereta Berenice)</td><td>piano-canto</td><td>1925</td></tr>
<tr><td colspan="2">Vam cá priminha (opereta Berenice)</td><td>piano-canto</td><td>1925</td></tr>
<tr><td colspan="2">Foxtro dos Grooms (opereta Berenice)</td><td>piano-canto</td><td>1925</td></tr>
<tr><td colspan="2">Foi na Beira do Rio (opereta Aves de Arribação)</td><td>piano-canto</td><td>1926</td></tr>
<tr><td>Sae Cartola</td><td rowspan="8"></td><td>piano-canto</td><td>1927</td></tr>
<tr><td>Ai que ele é do mato!</td><td>piano-canto</td><td>1928</td></tr>
<tr><td>Sá Zeferina meu bem</td><td>piano-canto</td><td>1928</td></tr>
<tr><td>Sá Zeferina tá de vorta</td><td>piano-canto</td><td>1929</td></tr>
<tr><td>Ramona do Frevo</td><td>piano</td><td>1929</td></tr>
<tr><td>Vassôra Marvada</td><td>piano</td><td>1931</td></tr>
<tr><td>Rapa-Côco</td><td>piano-canto</td><td>1931</td></tr>
<tr><td>Canalha da Rua</td><td>piano-canto</td><td>1931</td></tr>
<tr><td colspan="2">Sonho (opereta Madrinha dos Cadetes)</td><td>piano-canto</td><td>1933</td></tr>
<tr><td>Biliro cum Siá Zeferina</td><td></td><td>piano-canto</td><td>c.1934</td></tr>
<tr><td></td><td>Amargura</td><td>piano</td><td>c.1934</td></tr>
<tr><td colspan="2">Em festa o Coração (opereta Ninho Azul)</td><td>piano-canto</td><td>1936</td></tr>
<tr><td>Manteiga Mauricéia</td><td></td><td>pianocanto</td><td>1939</td></tr>
<tr><td colspan="2">Soldados do Norte</td><td>piano-canto</td><td>c.1944</td></tr>
</table>

Fonte: elaborado pelos autores

Descrição e Análise das capas selecionadas

A Enciclopédia da Música Brasileira (1998) traz algumas informações sobre o processo de impressão de partituras no Recife que interessam a este trabalho. Frequentemente eram lojas de instrumentos musicais que também atuavam como editoras.

A Casa Ribas iniciou suas atividades em Recife no ano de 1916, tornando-se, já em 1920, os representantes da Casa Bevilacqua, sediada no Rio de Janeiro. A Azevedo Júnior & Cia. teve também significativa contribuição na impressão de música na década de 1920. A Secção de Música, de Dantas Bastos & Cia. também ocupava espaço neste cenário, chegando a publicar, por volta de 1929, edições musicais sob a direção do compositor Nelson Ferreira.

As capas das partituras pesquisadas, apresentam três tipos de composição grafica:

1. "objeto" da composição como exemplificado na Figura 1;
2. uma imagem que remetesse ao "pathos" descritivo do título da composição como exemplificado na Fig.2;
3. uma diagramacao "neutra" com a finalidade única de destacar o título (Fig. 3)

Em destaque, apareciam frequentemente o gênero da composição, o(s) nome(s) do(s) compositor(es), a editora (quando havia) e se pertencia a alguma Revista/Opereta/Burleta que estava fazendo sucesso na época, como demonstram as figuras;

Figs. 1, 2 e 3 - *O Tribofé*[4] (esq.); *Ternura* (centro); *A viola encantada* (dir.)

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

As composições mais ligadas à área erudita buscavam padrões gráficos mais sóbrios e as que se destinavam ao público mais popular (ligado às festividades de rua) procuravam motivos que aproximassem a comunicação com este universo. Identificamos dois artistas que criavam as capas para as composições: Zuzu Recife e Valverde. Cada um com um traço bastante pessoal. Sobre Zuzu Recife, segundo Nascimento (1966, p. 126), trata-se do pseudônimo adotado por José Leandro Borges da Silva, ilustrador de diversos periódicos, como, por exemplo, A Pilhéria. Sobre o ilustrador denominado Valverde, não foi possível, até o momento, encontrar nenhuma referência.

4 Tribofe - revista de ano de 1891, encenada pela primeira vez no Teatro Apolo, no Rio de Janeiro, em 1892, nela são esboçados o retrato da jovem República brasileira e os tipos característicos da sociedade carioca; a palavra é uma gíria para trapaça, ladroagem e patifaria, e na capa da partitura, encontramos representados alguns tipos que pelas suas posturas, se associam a estas características. em detalhe, um homem segurando um violão.

 ISSN 2318-7026

Valdemar teve as peças editadas por, pelo menos, 3 (três) Editoras além das suas edições próprias, e, cada uma possuía padrões estéticos de publicação bastante reconhecíveis por sua individualidade, porém, seguindo a orientação geral descrita acima. As editoras foram: Casa Ribas e, posteriormente, Casa Ribas/ Arthur Arôxa; Casa da Música de Azevedo Júnior e Cia (que mandava imprimir suas peças na "Officina" dos Irmãos Vitale em São Paulo); Dantas Bastos e Cia. Encontramos, ainda, diversas partituras compostas/impressas nas oficinas gráficas-impressoras de partituras de São Paulo, "Officina Gráfica musical CAMPASSI & CAMIN" ou do Recife: The Propagandist e Typografia do Diário da Manhã, às quais o compositor recorria para fazer edições particulares.

As peças encontradas no acervo

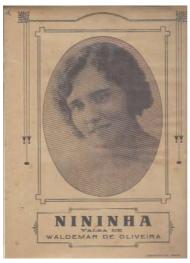
As seguintes capas, foram encontradas na pesquisa, e se encontram a seguir, dispostas em ordem cronológica de composição, seguidas de breves comentários. A indicação das datas proveio de informações encontradas na parte interna das próprias partituras ou de recortes de jornal encontrados na pesquisa realizada no acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) e da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). Utilizamos c. (circa) em algumas peças por existirem informações conflitantes nos registros pesquisados, o que torna impossível, neste momento da pesquisa, a colocação de uma data definitiva

Figs. 4a e 4b- *Eulina* (1º Ed. - esq. e 2ª Ed. - dir.)

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Composta em 1917 para um amor adolescente não efetivado, *Eulina* foi editada em 1920, juntamente com outra valsa denominada *Milena*, não encontrada. Acreditamos que a ausência da foto de *Eulina* se dá exatamente pela fragilidade de relação. Encontramos outra edição com um carimbo do editor Arthur Arôxa, com significativas diferenças, porém mantendo o padrão gráfico.

Estado geral:
1º edição - bastante danificada por sucessivas intervenções de tentativa de preservacão
2º edição - razoavelmente preservada, com pequenos rasgos devido ao manuseio.
Dedicatória ou subtítulo: Valsa das Valsas
Indicação de gráfica ou editora: Casa Ribas/Artur Arôxa
Dimensões: 24,6 x 33,5 cm
Número de páginas: 03
Impressão: 1º edição - Officina Gráfica musical CAMPASSI & CAMIN (São Paulo)
2º edição - impossível determinar

Fig. 5 - *Nininha*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Nininha, segundo o próprio Valdemar, foi composta em 1919 na Bahia e, segundo podemos perceber pela partitura, apresenta as características do que

 ISSN 2318-7026

se costuma designar por "valsa brasileira": um ritmo ternário lento, e melodia expressiva como veículo de uma letra amorosa que não se destina a ser dançada. Claramente uma transformação influenciada pelo sucesso que as Modinhas faziam desde o séc. 19. Acreditamos que a moça retratada seja, efetivamente, Nininha Vareda, a quem a música é dedicada.

Estado geral: pouco danificada por ação do tempo

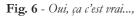
Dedicatória ou subtítulo: à Nininha Vareda real expressão da beleza pernambucana

Indicação de editora: não consta

Dimensões: 24,6 x 33,5 cm

Número de páginas: 02

Impressão: Officina Gráfica musical CAMPASSI & CAMIN (São Paulo)

Fig. 6 - *Oui, ça c'est vrai...,*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Três excertos da opereta Berenice, primeiro sucesso de Valdemar de Oliveira em seu retorno ao Recife. Com libreto e letras de Nelson Paixão, representam três momentos da opereta, cujo enredo gira em torno de uma estória que envolve barões, princesas e roubo de jóias. Claramente inspirada na opereta vienense da virada do séc. XIX, em especial *O Morcego* (Johann Strauss) e *A Viúva Alegre* (Franz Lehar). As capas, seguindo o padrão da época, representam a "coisa" ou seja, a princesa Berenice. Não é possivel afirmar, no atual estado da pesquisa, se a foto é da atriz que criou a personagem.

<u>Estado geral</u>: pouco danificada por ação do tempo
<u>Dedicatória ou subtítulo</u>: da opereta Berenice
<u>Indicação de editora</u>: Casa Ribas
<u>Dimensões</u>: 24,5 x 34,5
<u>Número de páginas</u>: 02
<u>Impressão</u>: Officina Gráfica musical CAMPASSI & CAMIN (São Paulo)

As outras duas peças apresentam o mesmo tipo de descrição que a anterior.

Figs. 7 e 8 - *Vem cá, priminha* (esq.)*; Fox-trot dos Grooms* (dir.)

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Fig. 9 - *Foi na Beira do Rio*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

 ISSN 2318-7026

Foi na Beira do Rio é a peça que apresenta a personagem Pureza, da opereta *Aves de Arribação*, composta em parceria com Samuel Campelo. Condizente com a inclinação estética do libretista que, na época, era um dos maiores defensores do nacionalismo musical, Samuel e Valdemar escrevem uma Toada como "ária" para apresentação da personagem principal. A capa descreve a ação que se canta.

Estado geral: bastante danificada por sucessivas intervenções de tentativa de preservacão
Dedicatória ou subtítulo: da opereta Aves de Arribação
Indicação de editora: Casa Ribas
Dimensões: 23,5 x 32,7 (aproximadamente)
Número de páginas: 02
Impressão: Officina Graphica Musical Irmãos Viltale

Fig. 10 - *Sae Cartola*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Infelizmente só encontramos no acervo, um exemplar fotocopiado.

Novamente, a ilustração identificando-se com o título da música que faz referência à uma querela acontecida entre estudantes de Direito e a polícia municipal, e que acabou retratada na Revista composta por Samuel Campelo e Valdemar de Oliveira que adota neste momento o pseudônimo de José Capibariba.

Estado geral: cópia xerox em razoável estado de conservação
Dedicatória ou subtítulo: à classe acadêmica do Recife
Indicação de editora: Casa Ribas - Artur Arôxa
Dimensões: impossível determinar
Número de páginas: 02
Impressão: impossível determinar

Fig. 11 - *Ai! Qu'elle é do mato!*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Composição que retrata, pela letra, o choque de costumes entre os "matutos" que chegavam ao Recife e o comportamento das mulheres de classe alta da cidade. A letra diz: -*Uma menina certa vez, acalçando o ensejo, pediu-lhe um beijo, e ele então com timidez, enrubesceu e ela lhe respondeu - Ai que ele é do mato! está se vendo, nada se pode fazer*. Esse choque de costumes também se torna evidente na capa pela forma como os personagens olham um para o outro. A peça é dedicada ao Club de Tênis de Boa Viagem, provável lugar onde aconteciam interações entre as moças da alta sociedade e os "matutos" tão bem representados na capa.

Estado geral: bastante danificada pela ação do tempo e manuseio descuidado

Dedicatória ou subtítulo: do autor de Sae Cartola e Sá Zeferina me Bem

Indicação de editora: Casa de Música de Azevedo Junior e Cia.

Dimensões: 25,5 x 35 cm

Número de páginas: 02

Impressão: impossível determinar

Fig. 12 - *Sá Zeferina, meu bem!*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Ainda seguindo o padrão, temos na capa um desenho que pretende dar corpo à personagem criada por Chiquinha Gonzaga, pois Sá Zeferina era a personagem principal da Burleta de Costumes denominada Forrobodó, levada à cena em 1912 no Rio de Janeiro.

Relevante é o fato de haver, no Recife, nesta época, um Bloco carnavalesco com o nome da personagem, 16 anos depois do seu lançamento, o que demonstra o sucesso das composições da maestrina.

Estado geral: muito bom
Dedicatória ou subtítulo: Sucesso colossal dos Jazz Tupan e Jockey-Club (Bahia e Recife) - (do Bloco Sá Zeferina, meu bem!)
Indicação de editora: Casa de Música de Azevedo Junior e Cia (5ª Edição)
Dimensões: 25 x 35 cm
Número de páginas: 02
Impressão: Officina Gráfica Irmãos Vitale (S.Paulo)

Fig. 13 - *Sá Zeferina tá de Vorta!*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Revelando um notável avanço no encurtamento da saia da personagem, e sua transformação em uma *coquette* tardia, a capa revela ainda a visão da classe dominante e sua relação com os negros em especial, apesar da abolição da escravatura ter acontecido há 30 anos. A criança negra exerce a dupla função de carregador das malas de quem "está de vorta", e, simultaneamente, carrega também um instrumento de destaque do carnaval do Recife.

Estado geral: bastante danificada por ação do tempo e utilização descuidada

Dedicatória ou subtítulo: autor de Sae Cartola, Sá Zeferina meu bem e Ai que elle é do mato

Indicação de editora: sem indicação

Dimensões: 25 x 35 cm

Número de páginas: 02

Impressão: impossível determinar

Fig. 14 - *Ramona no Frevo*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Nesta capa, temos uma figura feminina em destaque, com instrumento típico de blocos carnavalescos, e uma multidão fantasiada em segundo plano. Em um plano de destaque também se encontra uma figura fantasiada, mas que não é possível identificar. A referência ao gênero musical se encontra no próprio título da obra.

Estado geral: bastante conservada, papel escurecido

Dedicatória ou subtítulo: autor de Sae Cartola, Sá Zeferina meu bem, Ai que elle é do mato e Sá Zeferina tá de vorta

Indicação de editora: Carimbo d Casa de Música Azevedo Junior & Cia.

Dimensões: 23 x 32,5 cm

Número de páginas: 02

Impressão: não consta

ISSN 2318-7026

Fig. 15 - *Vassoura Marvada*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Curiosamente, talvez pela época de impressão, percebemos uma mudança no padrão das capas. As ilustrações presentes outrora, dão vez a um estilo mais formal, assemelhando-se às capas de edições de músicas eruditas. Não temos ainda indicativos que expliquem essa mudança. Esse mesmo padrão é encontrado nas capas das peças *Rapa Côco* e *Canalha da Rua*, o que torna redundante a repetição do aqui exposto na parte dedicada às peças mencionadas.

Estado geral: papel ressecado, escurecido, com buracos,
Dedicatória ou subtítulo: Ao "Club" Vassourinhas
Indicação de editora: Edição Ribas da Casa Ribas
Dimensões: 30,5 x 22, cm5
Número de páginas: 02
Impressão: Officina Gráfica Irmãos Vitale (s. Paulo)

Fig. 16 - *Rapa Côco*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Estado geral: papel ressecado, escurecido
Dedicatória ou subtítulo: Samba-Côco
Indicação de editora: Edição Ribas da Casa Ribas
Dimensões: 23,5 x 32,5 cm
Número de páginas: 02
Impressão: Officina Gráfica Irmãos Vitale (S. Paulo)

Fig. 17 - *Canalha da Rua*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

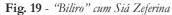
Estado geral: papel ressecado, escurecido
Dedicatória ou subtítulo: Marcha Pernambucana
Indicação de editora: Edição Ribas da Casa Ribas
Dimensões: 23,5 x 32,5 cm
Número de páginas: 02
Impressão: Officina Gráfica Irmãos Vitale (s. Paulo)

Fig. 18 - *Sonho*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

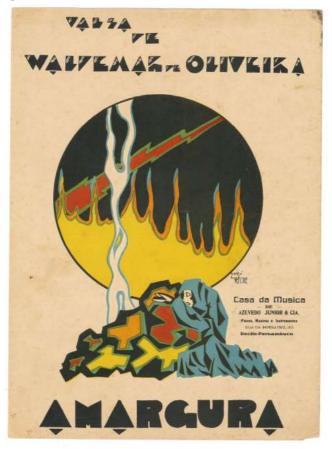
Outra mudança signficativa no padrão de apresentação das capas. Uma redução considerável de elementos figurativos o que dá um destaque natural ao título da obra e à sua inserção num universo aproximado do campo erudito. Cabe ressaltar que *Madrinha dos Cadetes* foi apresentada no Rio de Janeiro, com Vicente Celestino e Gilda Abreu nos papéis principais e teve ampla cobertura da imprensa na época.

Estado geral: bom estado de conservação
Dedicatória ou subtítulo: Fox-blue da opereta Madrinha dos Cadetes (2ª Ed.)
Indicação editora: sem indicação
Dimensões: 23,5 x 32 cm
Número de páginas: 02
Impressão: Typ. (tipografia) do Diário da Manhã - Recife

Fig. 19 - *"Biliro" cum Siá Zeferina*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Talvez a penúltima tentativa de Valdemar de Oliveira (neste período), em continuar a percorrer o caminho de compositor "popular". A capa apresenta as mesmas inclinações estéticas aparentadas ao universo erudito, porém, nesta época de sua vida, Valdemar já era reconhecidamente um compositor "sério" e esta é a última menção que encontramos ao seu pseudônimo, que também já era de conhecimento de todos.

Estado geral: medianamente danificada por sucessivas intervenções de tentativa de preservacão
Dedicatória ou subtítulo: Marcha-canção Carnavalesca
Indicação de editora: Edição Musical Mauricéa - Secção de Música de Dantas Bastos & Cia
Dimensões: 23,5 x 32 cm
Número de páginas: 02
Impressão: impossível determinar (curiosamente a parte onde ficava gravada a gráfica, foi meticulosamente cortada, como pode ser percebido na figura 19)

Fig. 20 - *Amargura*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Dedicada ao maestro Nelson Ferreira, pode se tratar de uma resposta a uma dedicatória daquele ao Valdemar de Oliveira feita na valsa *Agonia* (MACIEL, 1981). A imagem da capa evoca uma imagem de uma pessoa (sem condições de identificar o gênero) que se encontra prostrada em caráter de sofrimento intenso, remontando ao sentido advindo do próprio título da peça. Como as valsas de Nelson Ferreira e Valdemar de Oliveira possuem títulos que se encontram dentro de uma esfera de vocabulário próximas, especulamos que a imagem da capa de *Amargura* possa ter relação com a capa da valsa *Agonia*, mas não temos como consolidar essa afirmação por não termos tido acesso a essa última.

Estado geral: bem conservada
Dedicatória ou subtítulo: à Nelson Ferreira
Indicação de editora: Casa de Música de Azevedo Junior e Cia. (Recife)
Dimensões: 23,3 x 32,3 cm
Número de páginas: 02
Impressão: Officina Gráfica Musical Irmãos Vitale (São Paulo)

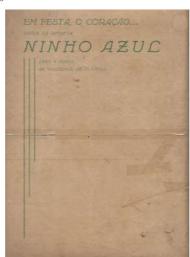



Fig. 21 - *Em Festa o Coração*

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Outra redução considerável de elementos figurativos provavelmente pelo mesmo motivo da capa apresentada na fig. 18. Cabe ressaltar que a opereta *Ninho Azul* também foi apresentada no Rio de Janeiro, e teve ampla cobertura da imprensa na época.

Estado geral: bom estado de conservação apesar das dobras e amassados
Dedicatória ou subtítulo: Valsa da opereta Ninho Azul
Indicação editora: sem indicação
Dimensões: 23,5 x 32 cm
Número de páginas: 02
Impressão: Impresso pela THE PROPAGANDIST - Rangel, 154 - Recife

Fig. 22 - *Manteiga Mauricéa*

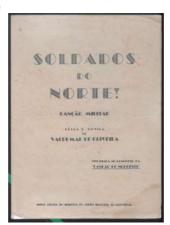
Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

A partitura mais "curiosa" de todo acervo. Não possui editora, nem gáfica, nem ilustrador, nem compositor e nem pseudônimo. Apresenta uma vaca (de onde vem o leite e a manteiga) vestida com saia de carnaval. Parece, à princípio, uma peça publicitária para a então famosa manteiga produzida pela fábrica de laticínios pernambucana Souza Valença. (cf. MORAES, 2016)

Mauricéa ou Mauricéia é um termo usado para referenciar aspectos da cultura pernambucana que se remetem ao período da dominação holandesa em Pernambuco (1630-1645), quando Maurício de Nassau fundou a *Mauritsstad* ou *Cidade Maurícia* (de onde vem a palavra Mauricéia (SILVA, 2011, p. 145)

Mesmo se considerando 1939 como o ano da morte de Samuel Campelo, seu parceiro em diversas operetas de sucesso e a consequente responsabilidade assumida por Valdemar em continuar a dirigir o grupo teatral Gente Nossa e, logo depois, a criação do grupo Teatro de Amadores de Pernambuco - TAP, trabalho pelo qual Valdemar é lembrado até hoje, estas ausências todas são bastante significativas, pois demonstram o total desprezo pelo gênero, ou o impressionante descuido, o absoluto desinteresse em se vincular a uma proposta de gênero popular.

Estado geral: bastante conservada
Dedicatória ou subtítulo: Marcha para o carnaval de 1939
Indicação de editora: sem indicação
Dimensões: 25 x 35 cm
Número de páginas: 02
Impressão: sem indicação

Fig. 23 - Soldados do Norte

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Provavelmente, a última partitura editada por Valdemar de Oliveira e que deve ter sido impressa por ele para distribuição aos amigos. A capa é bastante simplista em comparação às demais que foram encontradas e se baseia na utilização de fontes tipográficas que projetam em destaque as informações mínimas para identificaçào da peça.

Em 1944, ano da publicação, Valdemar já se encontrava imerso nas atividades teatrais que o TAP lhe solicitava e sua produção musical cai vertiginosamente, sendo retomada nos anos 70, porém sem a edição de partituras, por motivos que ainda necessitam ser esclarecidos com o desenvolver da pesquisa.

Estado geral: bom estado de conservação apesar de manchas de umidade
Dedicatória ou subtítulo: Canção Militar; Premiada no Concurso da Canção do Nordeste; renda líquida em benefício da Legião Brasileira de Assistência.
Indicação de editora: sem indicação
Dimensões: 23,5 x 32 cm
Número de páginas: 02
Impressão: sem indicação

Conclusão

O estudo da iconografia musical nas partituras do compositor Valdemar de Oliveira e seu processo de classificação de acordo com os gêneros considerados à época como populares e eruditos buscou contribuir com a área do estudo da iconografia musical no cenário brasileiro, mais especificamente no Nordeste e no Recife. Além desse fator, destacamos a importância do estudo em enfocar a figura do Valdemar de Oliveira no contexto musical, já que ele é muito mais conhecido pela representatividade que possui na área das artes cênicas.

Nosso intuito não foi o de esgotar a temática, considerando que ainda há lacunas que, esperamos, possam ser preenchidas com novas descobertas de partituras que já foram identificadas, mas não localizadas. Nesse sentido, entendemos que esse trabalho aponta caminhos para que outras pesquisas possam ser desenvolvidos em diferentes áreas do conhecimento, mostrando o potencial investigativo do acervo ora apresentado e que carece ainda de estudos acadêmicos de maior abrangência.

Referências

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1950.

ANDRADE, Mário. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: EdUSP, 1989.

DICIONÁRIO Brasileiro de Terminologia Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

DIRETRIZES para a Gestão de Documentos Musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público. Rio de Janeiro: CTDAISM-CONARQ, 2018.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998 p. 478.

LEITE, Edson. Iconografia musical: a tradição das imagens. In: ARANHA, Carmen S. G.; LEITE, Edson Roberto; RODOLFO, Guilherme W. (EDS.). **MusicArte**. Campo dos Sentidos. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2017, p. 55-71.

LUA BRANCA. **Acervo digital Chiquinha Gonzaga**, 2014. Disponível em: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=lua-branca. Acesso em 15 jun. 2021.

MACIEL, Paulo. **Waldemar de Oliveira**: música, musicólogo e musicoterapeuta. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1981.

MARCHINHA de Carnaval. Wikipedia, 2021. disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Marchinha_de_Carnaval. Acesso em 29 jun. 2021.

MORAES, Antonio. Voto de Congratulação ao Instituto Lívio Valença. Proposições. Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco - ALEPE, 2016. Disponível em <https://www.alepe.pe.gov.br/proposicao-texto-completo/?docid=D5150E50318919DB0325805100474B03>. Acesso em 20 jun. 2021.

MOORE, Allan F. Categorical conventions in music discourse: style and genre. **Music and Letters**, 2009. Disponível em: https://doczz.fr/doc/810339/1-of-7-13-03-2009-style-and-genre-as-a-mode. Acesso em 20 jun. 2021.

NASCIMENTO, Luiz do. **História da impressa de Pernambuco (1821-1954)**: VIII Periódicos do Recife – 1916-1930. Recife: Editora Universitária, 1982.

OLIVEIRA, Valdemar. **Mundo Submerso**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1966.

SILVA, Leonardo Dantas. **Holandeses em Pernambuco 1630-1654**. Recife: Caleidoscópio, 2011.

SILVA, L. P. C.; SILVA, L. V. B. P. Uma abordagem iconográfica musical da obra O Violeiro de Almeida Júnior. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.18 - n.2, 2018, p. 245-253.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música popular brasileira.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

VASCONCELOS, Ary. Fasciculo **A Valsa Brasileira**. Coleção Nova História da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Abril Cultural, 1978

Análise da iconografia na Tese de Doutoramento "Musicotherapia" de Valdemar de Oliveira da Faculdade de Medicina da Bahia em 1924

Sérgio Deslandes,
Ítalo Fernandes da Silva
UFPE

A presente pesquisa busca descrever a relação entre as imagens e o conteúdo presentes na tese de doutoramento de Valdemar de Oliveira em 1924, na Faculdade de Medicina da Bahia, na cidade de Salvador.

Valdemar de Oliveira nasceu na cidade do Recife, e seus primeiros estudos musicais aos seis anos de idade foram feitos com a professora Olímpia Braga, posteriormente com o maestro Euclides Fonseca, e por fim, como professora, Angéline Ladévèse, que em 1911 chegou ao Recife, vinda de Paris, contratada pelo Colégio Pritaneu para lecionar francês e música.

Desde 1918, ao transferir-se para a Bahia (onde viria a privar da amizade de Silvio Deolindo Fróes), começou a exercer a crítica musical do Diário da Bahia, à convite do jornalista Henrique Câncio. Colaborou depois em vários jornais e revistas, não só de Salvador - Artes e Artistas e Diário de Notícias - como do Recife, A Pilhéria e A Notícia. Veio a firmar-se, porém, como cronista de arte no Jornal do Commércio, da capital pernambucana, a partir de 1924. Pianista dedicado, realizou entre 1918 e 1924, diversas apresentações em Salvador tornando-se, por esta época, um acompanhador frequente de todos os grandes artistas que visitavam a capital. Em 5 de agosto de 1966, recebeu o título de Cidadão Honorário da cidade de Salvador

A obra se divide em oito capítulos. O primeiro (que contém a maioria das imagens da obra) discorre sobre a origem da música, voltando-se sobre a mitologia grega e oriental, seus deuses e criaturas além alguns contos bíblicos, permeando a relação entre a música e o ser humano. As figuras tornam a aparecer nos capítulos quarto, sexto, sétimo e oitavo onde falam, respectivamente, sobre A música no movimento, Efeitos da música sobre o organismo humano, Nas secreções e nas funções sexuais, Sobre os animais e nas suas Conclusões finais.

Tais figuras fundamentam-se em importantes personagens da mitologia grega, das religiões orientais e da bíblia cristã e representações acerca da relação entre música, ciência e corpo humano, e ilustram e aprofundam de uma maneira gestáltica o que o autor nos quer falar.

Introdução

Valdemar de Oliveira (ou Waldemar, como se grafava na época) nasceu na cidade do Recife, e seus primeiros estudos musicais aos cinco anos de idade foram feitos com a professora Olímpia Braga, posteriormente com o maestro Euclides Fonseca, e por fim, com a professora Madmoiselle Angéline Ladévèse, que em 1911 chegou ao Recife, vinda de Paris, contratada pelo Colégio Pritaneu para lecionar francês e música.

Em 1917, aos 17 anos de idade, transferiu-se para a Salvador/BA para cursar Medicina na Escola de Medicina da Bahia e desenvolveu intensa atividade musical e jornalística. Estabeleceu amizade com Silvio Deolindo Fróes (Compositor, pianista, organista, professor e crítico 1864-1948), e começou a exercer a crítica musical do **Diário da Bahia**, a convite do jornalista Henrique Câncio. Colaborou depois em vários jornais e revistas, não só de Salvador - coluna **Artes e Artistas** no **Diário de Notícias** - como do Recife, A Pilhéria e A Notícia. Veio a firmar-se, porém, como cronista de arte no **Jornal do Commércio**, da capital pernambucana, a partir de 1924. Pianista dedicado, realizou entre 1918 e 1924, diversas apresentações em Salvador tornando-se, por esta época, um acompanhador frequente de todos os grandes artistas que visitavam a capital. Em 5 de agosto de 1966, recebeu o título de Cidadão Honorário da cidade de Salvador.

A opção pela medicina

Valdemar de Oliveira nos conta em seu livro de memórias (Mundo Submerso) que apesar de sua vocação artística ter se revelado precocemente, seus pais aceitavam esta característica como uma coisa da juventude, e ninguém, seriamente, pensava em permitir que ele seguisse algum tipo de carreira artística.

> Voltando da Paraíba, plantou-se, urgentemente, o problema da minha carreira profissional. A música e o teatro, principalmente a música, me atraíam, mas, conseguiram arrancar de minha cabeça a idéia de “estudar piano”. Mademoiselle, que tinha assento no conselho da família, insistia em que, formado em Direito, mais fácil seria fazer-me diplomata. Eu pendia, um pouco sem saber por que, para a Medicina. (OLIVEIRA, p. 119)

Após formar-se em 1922, Valdemar ainda atrasou a entrega da tese em um ano

> Formei-me sem solenidade, por ter ido à Europa, de maio a setembro de 22. Acompanhou-me ao gabinete do Diretor, o Careca, Reinaldo Moreira, tão amigo meu que o meu primeiro filho se chamou Reinaldo e o primeiro dele, meu afilhado,

> Valdemar. Juntos colamos o grau de médico. O de doutor me veio um ano depois, quando defendi a tese sobre "Musicoterapia", perante a banca de Pinto de Carvalho, Aristides Novis e Josino Cotias. (OLIVEIRA p. 45)

A publicação da tese só ocorreu em 1924, e só após esta publicação é que Valdemar retornou ao Recife.

Fig. 1 - Folha de rosto da tese

FACULDADE DE MEDICINA DA BAHIA

THESE

APRESENTADA Á

Faculdade de Medicina da Bahia

Em 25 de Fevereiro de 1924

e publicamente defendida em 22 de março de 1924

POR

Waldemar de Oliveira

Natural do Estado de Pernambuco

Filho legitimo de Bianor de Oliveira e D. Maria Almeida de Oliveira

AFIM DE OBTER O GRÁU DE

DOUTOR EM MEDICINA

DISSERTAÇÃO

A Musicotherapia

(Cadeira de Hygiene)

BAHIA
IMPRENSA OFFICIAL DO ESTADO
Rua da Misericordia, n. 1

1924

Fonte: Acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Sinopse da Obra

A obra se divide em oito capítulos conforme demonstra o quadro abaixo:

Quadro 1 - Sinopse da obra

Capítulo	Figuras *(como numeradas neste artigo)*
pré-textuais e agradecimentos	-
(1) Origem da Música - Resenha histórica da Musicotherapia †	fig. 2 - Ulisses e as sereias (p.6) fig. 3 - Cristo/Orpheu (p.7) fig. 4 - Saul e David (p. 12) fig. 5 - Orpheu (p. 28)
(2) Anatomia e physiologia do ouvido	-
(3) Na psychiatria	-
(4) No movimento	fig. 6 - Dançarinos de S. Guido (p. 69)
(5) Effeitos da música sobre o organismo humano - na circulação e na respiração	-
(6) Nas secreções e nas funções sexuaes	fig. 7 - Música na refeição (p.88)
(7) Sobre os animaes	fig. 8 - Encantador de serpentes (p. 104) fig. 9 - a música no adestramento de animais (p. 112) fig 10 - Orpheu (p. 114)
(8) Conclusões	fig. 11 - emoções e música (p. 135)
errata	-

Fonte: Elaborado pelos autores. Nota: † Grafia original das palavras mantida.

O primeiro (que contém a maioria das imagens da obra) discorre sobre a origem da música, voltando-se sobre a mitologia, seus deuses e criaturas além alguns contos bíblicos, permeando a relação entre a música e o ser humano. Tais figuras fundamentam-se em importantes personagens da mitologia grega, da bíblia cristã e representações acerca da relação entre música, ciência e corpo humano, e ilustram e aprofundam - de uma maneira *gestáltica* - o que o autor nos quer falar.

Gestalt é uma palavra alemã que não possui tradução direta na língua portuguesa e os termos que podem ser usados de maneira aproximada são: forma, padrão ou totalidade. De acordo com a teoria, a arte, os símbolos e seu poder de atração, baseiam-se no princípio da "pregnância da forma", onde, o importante é perceber a forma por ela mesma. Há autores como Kohler (1980) e Dewey (2004), que nos esclarecem que o conceito principal foi traduzido incorretamente do alemão para o inglês, algo que Kurt Koffa, um dos fundadores da Gestalt, criticou severamente. No seu texto original, estava dito que "o todo é diferente (ou independente) da soma das partes", no sentido de que o todo tem uma existência própria,

que não depende das partes. Segundo os autores supracitados, Koffa afirmava que não se trata de um princípio de soma ou adição e que o texto original afirma que o todo tem uma existência independente no sistema perceptivo.
Consideramos este esclarecimento importante para a compreensão da análise e descrição que faremos a seguir.

As figuras

As figuras foram ampliadas nesta exposição para uma melhor visualização. Estão inseridas junto ao corpo do texto e são proporcionalmente pequenas ao tamanho das páginas que é de 15 x 21 cm.

Fig. 2 - Ulisses e as sereias

Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Na primeira figura que aparece no texto, podemos destacar uma embarcação com um homem amarrado no mastro do barco e nas velas, criaturas aladas com cabeças humanas, no qual seriam as sereias. Dentro do barco é possível ver homens remando a mando de um que vai na ponta direita do barco. Embora as sereias sejam mais conhecidas como criaturas metade mulher metade peixe, a iconografia nos traz a imagem delas como criaturas metade mulher e metade pássaro, como ilustra a imagem (MENESES, 2020, p. 74)

De acordo com a legenda da figura, a cena retrata o conto grego de Ulysses e as sereias, onde o personagem pede para que sua tripulação o amarre no mastro da embarcação para poder ouvir o canto das sereias e não se atirar ao mar. É sabido que, de acordo com a mitologia Grega, as sereias eram criaturas mágicas que possuíam o poder de atrair os homens para o mar com seu canto. Os homens que ouviam, pulavam imediatamente no mar para ir de encontro às criaturas, e morriam afogados. Por conta disso, Ulysses pede que o amarrem ao mastro. Essa cena é retratada no livro A Odisseia, de Homero, que narra o percurso atribulado do herói Ulisses na volta para casa depois da Guerra de Tróia (HOMERO, 1993, p. 145 *apud* MENESES, 2020, p. 75).

A figura é citada pelo autor em sua tese, assim como todas contidas no primeiro capítulo, para ilustrar a influência da música no decorrer da história da humanidade. É fato que a cultura greco-romana e a cristã repercutem até hoje na nossa sociedade (principalmente no ocidente), bastando olhar para a maneira como organizamos a sociedade baseada em conceitos gregos, como democracia, ética e política. Assim como essa influência repercute na sociedade, ela também se faz na cultura e, por consequência, na música. Valdemar escreve que "a mitologia grega rendia um culto devoto à música", explicando porquê muitos dos contos mágicos que envolviam os deuses tinham a música também envolvida.

Fig. 3 - Cristo/Orpheu

Fonte: Acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

A figura retrata Jesus Cristo sob a figura de Orpheu, outro importante personagem da mitologia greco-romana. Na figura se vê um homem com uma lira (instrumento musical de cordas dedilhadas tocado com as duas mãos) sentado em uma pedra com animais ao seu redor, ouvindo o que ele toca.

Segundo a estória, Orpheu era filho do deus Apolo, que presenteou o filho com uma lira. Quando Orfeu tocava, os pássaros paravam para escutar, os animais selvagens perdiam o medo e as árvores se curvavam para pegar os sons que o vento trazia. Já Jesus Cristo foi um homem que nasceu em Belém de forma milagrosa de uma virgem e se tornou popular, realizando curas e milagres, atraindo discípulos e também perseguidores. Jesus acabou sendo assassinado pelo seu próprio povo quando tinha 33 anos (BIBLIA).

Segundo Valdemar, essa assimilação de Jesus com Orpheu por parte das pessoas se dá pela influência dos mitos pagãos, que nem mesmo o Cristianismo foi capaz de impedir. "Esses mitos pagãos ensinaram aos homens uma estranha sabedoria da vida, repartida entre o bem e o mal" (OLIVEIRA, p. 7). A influência foi tanta que a Lira (instrumento símbolo do deus Apolo e de Orpheu, seu filho) retratado na fig. 2, se tornou o símbolo dos evangelhos sagrados. (op. cit p. 8)
A figura de Orpheu (sem essa relação com Jesus) volta a aparecer nas páginas 28 e 114, o que reforça a proposta que o autor busca trazer: a relação da música com a humanidade no decorrer da história por meio das mitologias e outras crenças que permeiam a sociedade.

Fig. 4 - Saul e David

Saúl e David, de Baudry

Fonte: Acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

A terceira figura aparece na página 12 e retrata dois personagens da cultura judaico cristã: Davi e Saul. Na figura vemos Saul dentro de uma tenda e Davi com um tipo de harpa na entrada desta tenda. Segundo a bíblia, Saul foi o primeiro rei de Israel e Davi seria o sucessor escolhido por Deus para o lugar de rei (BÍBLIA, Samuel, 9, 17). Na figura, pode-se ver dois corpos entrelaçados ao corpo do rei

Saul. Segundo a bíblia e escrito por Valdemar de Oliveira, (op. cit p. 10) o rei foi abandonado por Deus e passou a ser atormentado por um espírito maligno. Esses dois corpos seria a retratação da perturbação do espírito de Saul por conta desse espírito maligno.

Nesse momento da tese, o autor começa a trazer o debate para a musicoterapia e o "poder" da música e seu resultado curativo. Para isso, ele começa a citar acontecimentos narrados na Bíblia, como o caso de Davi e Saul. É dito que terrível foi a vida de Saul nesse momento de tormentos e que apenas o som da harpa era capaz de acalmar seu espírito. Para isso, Davi foi chamado por ser um exímio harpista e o mesmo se dirigiu à Saul.

A música, como mencionado, também está intimamente ligada à cultura judaico- cristã. Sanz (2001) nos fala que como o Cristianismo nasceu e cresceu em ambiente judaico, é compreensivel essa herança musical relacionada aos ritos religiosos presentes nas celebrações cristãs. São inúmeras as passagens bíblicas em que o uso da música com diversas finalidades é citado. Algumas são:

> Êxodo IV, 15 (passagem do Mar Vermelho); Números IV, 10 (comando de Deus a Moisés para construir trombetas douradas para convocar a comunidade); Livro de Josué, capítulo III (tomada de Jericó); o Livro de Samuel, capítulo XXI (Davi toca a harpa para sentir o alívio do espírito maligno - cena descrita pela figura); o Livro dos Reis capítulo III e vários outros (Bíblia de Jerusalém, 1974). (SANZ, 2001, p. 22).

Fig. 5 - Orpheu

Fonte: Acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

A figura da página 28 retrata Orpheu e possui características semelhantes com a sua representação anterior, onde é possível ver um homem sentado e ao seu redor, vários tipos de animais atraídos por sua música. Em suas mãos traz uma lira (símbolo de seu pai, o deus Apolo). Diferente da figura anterior, aqui Orpheu é representado sem relação com Jesus.

Fig. 6 - Dançarinos de S. Guido

Dansarinos de S. Guido levades em peregrinação á igreja de Saint
--Willibord . Desenho de Breughel (seculo XVI).
Conservado na Galeria do Archiduque Alberto, de Vienna

Fonte: Acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

A figura anterior, retrata um dos casos mais curiosos da história da medicina: a epidemia de dança de 1518. O primeiro episódio conhecido foi na Suíça, quando dois surtos ocorreram em prédios religiosos no século 15, no dia seguinte ao de São Vito, cuja festa é celebrada em 15 de junho. **São Vito** ou **São Guido,** é um santo católico originário da Sicília que viveu durante a perseguição aos cristãos, foi jogado aos leões que não quiseram tocá-lo e então foi cozido em óleo fervente por volta do ano 303, como mártir da Igreja[1].

> As vítimas então passaram por uma espécie de cerimônia. Foram calçados nelas sapatos vermelhos e os dançarinos foram despachados para um santuário dedicado a Vito nas montanhas. Eles ficaram ao redor de um altar com as imagens do santo, da Virgem Maria e do papa Marcelo. Nas semanas seguintes, a epidemia perdeu força até exaurir, com os doentes recuperando o controle do corpo. (PESSEL, 2013)

A figura retrata uma "doença" que hoje é bem descrita na literatura médica.

> A *chorea de Sydenham* ou *chorea reumática* é um distúrbio do sistema nervoso central, geralmente de início insidioso e duração limitada, caracterizado por movimentos involuntários, aleatórios, não repetitivos, que surge em decorrência de uma reação inflamatória às infecções por *estreptococos betahemolíticos* do grupo A. Embora de aparecimento raro na atualidade, ocorre em portadores de febre reumática, principalmente em meninas de climas temperados, desaparecendo sem deixar

1 Disponível em https://web.archive.org/web/20120705162355/http://saints.sqpn.com/saint-vitus/ acesso em 30 de junho de 2021.

> seqüelas neurológicas após três a oito semanas de curso. A origem do termo popular "dança" (ou doença) de São Guido (ou São Vito) tem origem na idade média. Fungos, hoje sabidamente alucinógenos, cresciam junto aos campos de centeio, dos quais os pães eram feitos. Freqüentemente, tais alimentos provocavam reações incompreensíveis para o conhecimento da época. Multidões se punham a dançar histericamente e a autoflagelar-se em frenesi, após comerem pães contendo os referidos fungos. Muitas vezes ocorriam manifestações típicas de ergotismo com movimentos involuntários associados a sintomas digestivos. (MALACHIAS, 2012)

Não podemos creditar à Valdemar o erro na escolha da figura. Não encontramos nenhum documento em seu arquivo pessoal que descrevesse o processo de confecção da tese. Como em seu texto ele está explicando os benefícios da dança associada à música e seu efeito benéfico junto ao organismo, é possível que as esta, ou mais figuras, tenham sido escolhidas por pessoas ligadas ao processo de impressão.

Ainda em defesa desta suposição, há que se notar que o texto onde a figura está inserida, discorre sobre o uso da dança "tarantela", que se acreditava curar a picada da aranha Tarântula.

> A crença popular do século XVII afirmava a cura, pela musica, de pessôas picadas pela tarântula. O quadro da moléstia e sua pretendida cura por intermédio dos sons musicaes, se caracterizavam, segundo Colomb, por uma necessidade instructiva e irresistível de cantar, de rir e de chorar sem motivo e immoderadamentte (*sic*) (OLIVEIRA, 1924, p. 68)

Fig. 7 - música na refeição

Miniatura de uma gravura do XV seculo, existente na Bibliotheca Nacional, de Paris

Fonte: Acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

A figura 7, descreve uma família real realizando uma refeição ao som de instrumentos de cordas. A figura é inserida no capítulo que Valdemar nomeia de "(A música) Nas secreções e nas funções sexuais". Todo o capítulo discorre sobre a influência da música nos diversos sistemas do corpo humano, seja de âmbito digestivo, sexual, etc.

Segundo o autor (o que explica o uso da figura), as secreções gástricas também são estimuladas pelos sons musicais:

> Há quase um século atrás, L. Verón e Recamier, autoridade médica da época Louis-Philippe, ocuparam-se, antes de quaisquer outros, da ação digestiva da música. Este último asseverou que a ouverture da Gazza Ladra, iniciada sob um rufo forte de tambor, lhe facilitava a digestão enquanto "O Caid", opera de Ambroise Thomas, "lhe fazia o efeito do melhor chá". (OLIVEIRA, 1924, p. 87)

Ainda segundo o autor, a música pode aliviar dores, emocionar pessoas e até ajudar no sono mediante as combinações de sons. Referente à emoções, cita alguns casos de pessoas que ao ouvirem uma certa peça começam a chorar, e quando questionadas explicam a ligação daquela musica com lembranças tristes ou felizes. O mesmo pode ocorrer com o cheiro de algum perfume, ao olhar uma fotografia, comer uma refeição, etc.

Fig. 8 - Encantador de serpentes

Fonte: Acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

A figura que encontramos na página 104 (fig. 8) da tese contém um músico tocando um instrumento de sopro semelhante a uma flauta e, como que em resposta, três serpentes parecem estar em transe ao som produzido pelo instrumento. O capítulo em que esta figura está inserida é intitulado "(A influência da música) sobre os animais", e fala basicamente o mesmo que o capítulo anterior, enfatizando as reações que os animais têm ao serem expostos a determinados sons.

Fig. 9 - a música no adestramento de animais

Miniatura de um manuscripto do XIII seculo, do Britsh Museum

Fonte: Acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

A figura 9 (p. 112) retrata músicos tocando enquanto algumas pessoas "domam" dois animais. Os animais parecem estar sob influência dos sons produzidos pelos músicos. Assim como a fig. 8, esta também se encontra no mesmo capítulo sobre a influência da música sobre os animais.

Um exemplo sobre a influência da música sobre os animais se dá no caso de Orpheu (já citado anteriormente) que, sendo filho do deus da Música, encantava animais fazendo com que parassem para ouvi-lo. Outros exemplos dessa influência musical no comportamento dos animais também é citada pelo autor:

> Outro, proveniente de uma crença árabe, se refere à magia das flautas de certos pastores que conseguiam, por seu intermédio, a engorda dos seus rebanhos e o seu aumento em número. Não traz nenhum deles, e são muitos, o cunho de autenticidade requerida para sua aceitação como verdade reconhecida. Outros, porém, afirmam com o testemunho irrefutável de autoridades no assunto. (OLIVEIRA, 1924, p. 96)

Embora sejam muitos os exemplos que o autor traga, vários deles não tem uma comprovação científica confirmada, como ele mesmo cita no texto, porém não descarta esse efeito que, segundo seus estudos, acontece com os animais por meio de sons musicais.

Fig. 10 - Orpheu

Fonte: Acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

A figura 10 que aparece na página 114 é idêntica à que encontramos na página 28 (fig. 5). O autor a inseriu como uma marcação para sinalizar o fim do capítulo e entrada nas conclusões finais.

Fig. 11 - emoções e música

Fonte: Acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

A última figura retrata uma espécie de recital ou apresentação reservada de música, onde podemos perceber que uma das pessoas que está sentada à esquerda leva as mãos ao rosto, como quem está sob forte emoção.

Praticamente no fim da These, dentro das Conclusões, a figura procura exemplificar o ponto que Valdemar escolhe para encerrar seu trabalho: a capacidade ou incapacidade de fruição da música, pode ser remédio para males psicológicos ou indicativo dos mesmos.

Conclusão

Esperamos que o estudo da iconografia musical na tese "Musicotherapia" de Valdemar de Oliveira venha a contribuir para a compreensão desta obra tão peculiar pelo seu ineditismo e originalidade numa época em que a musicoterapia ainda engatinhava.

Nesse sentido, entendemos que esse trabalho aponta caminhos para que outras pesquisas possam ser desenvolvidas, especialmente na área da história e efetivação da Musicoterapia brasileira, que desconhece o pioneirismo deste médico e músico pernambucano, mostrando o potencial investigativo do acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco, onde se encontram os originais do autor, e que carece ainda de estudos acadêmicos de maior abrangência.

Além desse fator, destacamos a importância do estudo em enfocar a figura de Valdemar de Oliveira no contexto médico/musical, embora o mesmo seja muito mais conhecido pela representatividade que possui na área das artes cênicas.

Referências

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

DEWEY, R. **Psychology, an introduction**. , Boston: Wadsworth Publishing Company, 2004.

KOHLER, W. **Psicologia da Gestalt.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1980.

MALACHIAS, Marcus Vinícius Bolívar. **A verdadeira história da dança de São Guido**. disponível em http://www.cardiol.br/publicacao/jornals-bc/39/012.pdf acesso em 30 de maio de 2021

MENESES, Adelia Bezerra de. Sereias: sedução e saber. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 71-93, abr. 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rieb/a/xG9FNX8KQB8rxYbvwPXPRBs/?format=pdf&lang=pt

OLIVEIRA, Waldemar de. **A Musicotherapia. These Inaugural**. Bahia(Salvador): Imprensa Official do Estado, 1924

OLIVEIRA. Valdemar. **Mundo Submerso**. Vol. 1. Recife: Imprensa Oficial. Coleção Concórdia, 1966.

PESSEL, Matheus. **Epidemia de dança: há 495 anos, pessoas requebravam até a morte**. disponível em: https://www.terra.com.br/noticias/ciencia/epidemia-de-danca-ha-495-anos-pessoas-requebravam-ate-a-morte,-13493422714df310VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html acesso em 29 de maio de 2021.

SANZ, José Ignacio Palacios. **El concepto de musicoterapia a través de la historia**. Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado. 2001. ISSN: 0213-8646. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27404203 acesso em: 15 de jun de 2021

A invenção da brasilidade musical: racialização dos aspectos iconográficos da música brasileira

Jonatha Maximiniano do Carmo,
Loque Arcanjo Junior

Com a transferência da Corte Portuguesa, a fundação da Academia Imperial de Belas Artes e a chegada da Missão Artística Francesa, no século XIX houve aumento significativo de representações imagéticas das práticas sociais e culturais no Brasil. A iconografia do período foi usada como fonte pela historiografia musical brasileira, por vezes tratando a transferência da Corte não apenas como marco de poder, mas como a chegada efetiva da civilização ao Novo Mundo e dos supostos elementos responsáveis pela construção de um gosto e de uma estética musicais. Observa-se a (re)produção de traços que expressam estereótipos e perspectivas reducionistas que naturalizaram imaginários pautados pelo posterior nacionalismo e pela visão colonizadora e eurocêntrica de cultura. A necessidade de revisitar criticamente os usos e apropriações dessas imagens nas histórias da música brasileira se deve a sua recorrente utilização como ilustração, sem auxílio de metodologias que permitissem o aprofundamento e sua leitura invertida, isto é, se a visão do contexto é racialista, eurocêntrica e colonizadora, essas representações iconográficas oferecem outras possibilidades de percepção da musicalidade e de suas histórias e contextos culturais. Destaca-se o pensar historiográfico da iconografia para o estudo de uma história da música de forma contextual. Entendendo que parte dessa defasagem metodológica fez parte, por muito tempo, da formação de pesquisadores em música no Brasil, destaca-se que o aprofundamento nas reflexões a respeito da utilização de fontes iconográficas deve levar em consideração uma reformulação da metodologia utilizada, para que se possam interpretar os aspectos que as compõem, especialmente no âmbito dos conceitos e aspectos simbólicos. Assim, observamos as apropriações e usos das representações imagéticas de práticas musicais de africanos e seus descendentes produzidas no contexto referido por parte da historiografia musical brasileira, destacando como a construção de sentido das representações iconográficas elaboradas por viajantes estrangeiros serviram à elaboraçao de um conceito de Novo Mundo musical, por vezes imaginado ou idealizado, focando no estudo dos sentidos atribuídos às obras de Debret e Rugendas, pretendendo avaliar os regimes de historicidade presentes nas interpretações realizadas pela historiografia musical brasileira atual.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu Menção Honrosa por parte do Júri do Prêmio RIdIM-Brasil 2021.

Cotta (2011), em texto publicado no *1º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical*, avaliou o uso de fontes iconográficas na pesquisa musicológica brasileira. Destacando a obra de Jean Baptiste Debret (1768-1848) e de publicações sobre a história da música, alertou para "a importância de uma revisão nos métodos de pesquisa da iconografia musical no Brasil", destacando as dificuldades de formação para o campo da pesquisa documental, textual ou iconográfica, muitas das vezes carente de metodologias que contribuam para o tratamento crítico desses tipos de fontes. O autor afirma que, ao que tudo indica, o primeiro historiador da música no Brasil a utilizar a produção de Debret em seu trabalho foi Francisco Acquarone em sua *História da Música Brasileira* (1948). Para Cotta (2011, p. 228),

> Acquarone não foi seguido, no que diz respeito à utilização de fontes iconográficas, pelos autores das décadas de cinquenta e sessenta. Luiz Heitor, tanto em Música e músicos do Brasil (1950), como em 150 anos de música no Brasil (1956), não utiliza uma única imagem, apenas exemplos musicais. Também Renato Almeida, que nas edições anteriores de sua História da Música Brasileira (1926, 1942) não havia utilizado iconografia, segue sem fazê-lo em seu Compêndio de história da música brasileira, de 1958. Em 1963, Mozart de Araújo publicava A modinha e o lundu no século XVIII (uma pesquisa histórica e bibliográfica), onde utiliza entre os exemplos musicais, algumas reproduções de capas de partituras publicadas no século XIX, as quais contém apenas informação textual.

Sobre o estudo da iconografia musical Sotuyo Blanco afirma se tratar "o "conjunto de fontes visuais que se relacionam com a música de alguma forma, seja musical ou relativa à música". (SOTUYO BLANCO, 2014, p. 55). Continua o autor:

> No que diz respeito às fronteiras ontológicas aplicáveis a esse objeto de estudo, tais fontes documentais podem ser ornamentais, decorativas e/ou ilustrativas, em duas ou três dimensões, fixas, móveis ou em movimento (inclusive aparente, como no caso de documentos fílmicos constituídos por sequencias de fotogramas), independentemente da sua mídia/suporte, do seu processo de fabricação e/ou exposição/visualização (podendo, inclusive, não ser necessariamente visíveis ao olho nu, como no caso das marcas d'água). Tais fontes podem, ainda, atender certas necessidades advindas de eventuais usos e/ou funções socioculturais pelos quais, pa-

> rafraseando a tradicional definição de Alan Merriam (MERRIAM, 1964, p. 209-227), comunicam valores e/ou ideias, mantem ou desafiam tradições, assim como definem sentidos de propriedade (e, por extensão, de alteridade) e, desta forma, ativam diversos tipos de mecanismos sociais e/ou culturais.

O presente artigo pretende pensar os cruzamentos temporais que perpassam os usos e apropriações das imagens produzidas no século XIX para a invenção de uma tradição musical brasileira identificada na produção das *histórias da música* no Brasil. Nota-se a relevância de se estudar a invenção de tradições, pois estas podem ser realmente construídas e formalmente institucionalizadas. A invenção de tradições pode ser de difícil localização, constituídas num curto período de tempo e seu surgimento de difícil delimitação. (HOBSBAWN, 1984). É significativo contextualizar, no sentido essencialista destacado por Stuart Hall (2003), a perspectiva de construção de "uma" identidade musical brasileira. Este é o caso, também, dos usos e reinterpretações da iconografia em relação às histórias da música ao promoverem no sentido da "invenção", uma continuidade artificial que, apesar de engendrar um passado forjado ou real, impõe práticas, mas não impede inovações em historicidades diversas.

Passando pelas perspectivas modernistas entre os anos 1920 e 1940, articuladas à produção das histórias da música brasileira, as imagens desempenharam papel importante na invenção da nação brasileira. Estes diferentes contextos foram terrenos férteis para a invenção de tradições, pois, estas ocorrem ao compasso de transformações rápidas alterando a "demanda quanto a oferta". (HOBSBAWN, 1984, p. 09).

As apropriações e reinterpretações das imagens de viajantes europeus levadas a cabo ao longo do século XX têm como marco central a releitura modernista a partir dos anos 1920 balizadas por movimentos e perspectivas associadas a antropofagia modernista. Ao estabelecer uma relação entre o olhar dos modernistas brasileiros do início do século XX e aquele dos viajantes que visitaram Minas Gerais no século XIX, Guiomar de Gramond afirma que entre a "descoberta" e a "redescoberta", os modernistas após a Semana de Arte Moderna de 1922 elegeram, por exemplo, Minas e a arte do "mulato" como a gênese da expressão artística nacional. Por um lado, se na pena de viajantes como Saint-Hilaire, Burton e Eschwege observa-se a construção de uma imagem "exótica" do Brasil, por outro lado, o olhar dos modernistas se concentra na valorização, na positivação da cultura local para integrá-la à perspectiva da "redescoberta". (GRAMMONT, 2008).

Nota-se, neste contexto, uma reação a um olhar estrangeiro sobre a miscigenação e a necessidade de internalização de uma "visão positiva", mas que mantiveram diversos elementos anteriores, além das permanências relacionadas às perspectivas então consolidadas. No âmbito musicológico, a avaliação desta reconstrução antropofágica dos modernistas encontra-se centralizada na figura de Mário de Andrade, que expressa distanciamentos e aproximações com a perspectiva etnográfica relacionada ao Museu Nacional, ao IHGB e à historiografia musicológica de Guilherme de Melo (1908), além de dialogar com as perspectivas das políticas patrimoniais no Brasil entre os anos 1930 e 1940. Dentre as insistentes permanências balizadoras das interpretações musicológicas sobre as "brasilidades musicais" presentes nas histórias da música, destaca-se o citado *mito das três raças* e suas apropriações ao longo do século XX. (LANARI, 2018) Se este paradigma deixou de ser hegemônico há décadas (TRAVASSOS, 2003), permanece ainda em parte da produção acadêmica associada ao gênero, assim como a busca pelas "origens" e pela identificação de traços estilísticos de cada uma das três "raças" formadoras que balizaram os estudos pioneiros em nossa memória historiográfica relacionada à musicologia.

Frente ao objetivo de pensar as relações entre a iconografia e as histórias da música produzidas no Brasil, e para delimitar o corpus a ser investigado, é importante balizar, de acordo com Carla Blomberg (2011, p. 417-418) que

> A literatura musical no Brasil é vasta. Quantitativamente pode se dizer que a maior parte dos escritos sobre música brasileira encontra-se em periódicos não científicos, musicais ou não. Dos livros dedicados à história, a maior parte deles enfoca algum tema específico (...) Obras dedicadas à história da música brasileira foram poucas. A Música, que se assume, tenha sido praticada desde os primórdios da descoberta do Brasil, seja pelas comunidades ameríndias, que aqui habitavam, ou posteriormente pelos europeus e africanos, análoga à própria escrita da história do Brasil, foi inicialmente registrada através de relatos de viagens de estrangeiros, missionários ou administradores. Seria somente no século XX que a História da Música seria abordada com um viés de história mais criteriosa e metódica.

Em seu levantamento, a autora destaca Guilherme de Melo (1867-1932) e sua obra "A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República" (1908), "A História da Música Brasileira" (1926) de Renato Almeida

(1895-1981); A estas publicações deram seguimento, os estudos de Mário de Andrade (1893- 1945), dentre os quais destacam-se "Ensaio sobre a Música Brasileira" (1928) e "Compêndio de História da música brasileira" (1929). Em 1956, Luiz Heitor Correia de Azevedo (1905-1992) publicou "150 anos de música no Brasil (1800-1950)". Em 1976 foi publicada a "História da Música Brasileira" de Bruno Kiefer (1923-1987). Ainda, neste conjunto, é possível citar também a revisão da "História da música brasileira" de Renato Almeida, publicada no ano de 1942.

No intervalo temporal entre a publicação de Guilherme de Melo e o livro de Kiefer são aproximadamente setenta anos. No livro de Kiefer (1976) tomado aqui como referência, nota-se a preocupação do autor com a "falta de obras atualizadas" sobre a história da música brasileira "em dia com as pesquisas mais recentes", situação que segundo ele concorria com as "lacunas de conhecimento muito sérias" sobre nosso passado colonial. Para o autor "observa-se no Brasil uma nítida e quase exclusiva consciência europeia". Como argumento central de seu propósito, o autor afirma a motivação de seu trabalho: a "formação de uma consciência musical brasileira". (KIEFER, 1976, p. 07).

A perspectiva do autor assumindo a linearidade temporal e o nacionalismo enquanto temática culminante de seu trabalho fica evidenciada quando este afirma que seu texto trata "da história da música brasileira desde o descobrimento (...) até as tendências românticas e pós-românticas" bem como "abordar o modernismo o qual aliás não deixa de ser, em última análise, um segundo tempo do Romantismo". (KIEFER, 1976, p. 08). Observa-se, nesta perspectiva, a noção de história calcada na ideia essencialista destacada por Stuart Hall (2006), sustentada pela crença de uma unidade coesa e coerente de "uma" identidade nacional passível de ser traduzida pela narrativa historiográfica, pois a obra convergiria para a criação de uma consciência nacional enquanto referência para o "percurso histórico" da música no Brasil.

Destaca-se inclusive o trecho que trata de tese amplamente difundida desde os escritos de Luciano Gallet (1934), de que a música de povos indígenas era tratada como "expressão de povos mais fracos culturalmente" e que não teriam feito parte do desenvolvimento musical brasileiro, o que é corroborado por Kiefer: "Naturalmente a música dos índios não civilizados ou dos que se afastaram do contato com a civilização ocidental, esquecendo em pouco tempo o que aprenderam [...] que ainda hoje está sendo recolhida e estudada, não pertence à 'música brasileira'" (KIEFER, 1976, p. 12-13). Desta forma, essa identidade de um *indígena civilizado* somente se inseriria na ideia de *contribuição* à "música brasileira", reforçando assim a ideia de unidade que aponta também para o ideal de evolução linear e, assim, reforçando o regime de historicidade.

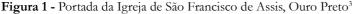
Seguindo a linha de musicólogos predecessores, Kiefer endossou Renato Almeida (1926) que, cinquenta anos antes, se utilizou de simetria muito semelhante. Para este último, a música de povos indígenas foi aquela intermediada pela catequização jesuítica, e a ideia romântica de fusão racial entre brancos e indígenas presente no momento indianista indica essa metáfora amplamente difundida de identidade: o *caboclo*. Para Almeida, por exemplo, os indígenas teriam muita facilidade em aprender, assim como eram ótimos performers, além de cantarem afinados e terem "rythmo seguro". (ALMEIDA, 1926, p. 194-195). Essa visão reforça o modelo de identidade calcado no ideal de composição cultural de integração e assimilação de elementos, reforçando a invenção de uma nova ordem civilizacional e de identidade no Novo Mundo possível através de uma narrativa histórica de progresso e tendo como solução a mestiçagem, mas como ideal embranquecedor.

De forma semelhante, Kiefer trataria a presença africana no Brasil como uma "contribuição" do "negro escravo" e sua importância na formação da música brasileira. Ao dividir a referida "contribuição" em direta e indireta, Kiefer cria uma complexa fragmentação da identidade musical que ele mesmo tem o intuito de apontar: a contribuição "direta" do negro escravizado teria sido a partir de "valores próprios" afrodescendentes; e a "indireta" teria se dado "através do trabalho escravo, garantindo a possibilidade de expansão econômica e, em consequência, do desenvolvimento cultural, de determinadas capitanias a partir do século XVI"; e em segundo lugar, "a participação do negro escravo em funções musicais eruditas e semieruditas, de caráter evidentemente europeu". (KIEFER, 1976, p. 08).

Referenciando Francisco Curt Lange, Kiefer afirma que "os charomeleiros aparecem abundantemente nas procissões e actos públicos de Vila Rica e Mariana" e acrescenta: "o emprego do negro escravo como músico era costume que se observa no período colonial afora". (KIEFER, 1976, p. 14). A referência feita a Curt Lange é um sintoma da permanência da noção patrimonial presente no contexto das políticas de construção do patrimônio nacional no Brasil a partir de 1936. São inúmeros os trabalhos acadêmicos que se debruçaram sobre as complexas relações entre as políticas patrimoniais dos anos 1930 e 1940 e a construção de uma identidade nacional. Estes trabalhos focaram, em especial, no estudo de um olhar sobre o patrimônio denominado como "pedra e cal".[1]

1 Perspectiva atribuída ás políticas patrimoniais associadas ao contexto de criação do SPHAN no qual predominava a valorização dos bens de "pedra e cal" como expressões mais representativas do patrimônio cultural no Brasil em detrimento daqueles bens referentes a cultura imaterial.

Publicado no contexto dos anos 1970, é notório o sentido tomado pela imagem aparentemente "ilustrativa" presente no livro de Kiefer, cuja temática é a "história da música brasileira". A presença de diversas imagens referenciando a arquitetura colonial, à primeira vista se apresentando apenas como ilustração, pode ser interpretada iconograficamente como resultado das permanências associadas a valoração da música colonial, religiosa, ligada ao "barroco" e às políticas patrimoniais implementadas durante o Estado Novo[2]. Numa proposta iconológica, contextual e considerando a relação entre texto escrito e imagem – como proposto por Ginzburg (2010), citado anteriormente – Kiefer reforça uma visualização formalista e estática.

Figura 1 - Portada da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto[3]

2 Raul Lanari aponta que, a criação do Ministério da Educação e Saúde, dirigido por Gustavo Capanema entre os anos de 1934 e 1945 e do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) que tinha à frente o mineiro Rodrigo Melo Franco de Andrade, em diálogo com a centralização política levada a cabo pela política do Estado Novo (1937-1945), liderado por Getúlio Vargas, são eixos centrais que norteiam o debate historiográfico acerca das práticas e discursos sobre o patrimônio nacional construídos naquele contexto. Sobre este tema, as relações entre a política do Estado e os intelectuais se tornaram elemento de destaque nas análises dos historiadores nas últimas décadas. LANARI, Raul Amaro de Oliveira. *O Patrimônio por Escrito: a política editorial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante o Estado Novo brasileiro (1937-1945)*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

3 Fonte: Kiefer (1976, p. 34).

A perspectiva tratando das culturas de matriz africana no Brasil, por meio dos termos tais como "contribuição" direta ou "indireta", associados ao trabalho musical dos escravizados e escravizadas como expressão de uma contribuição para o "desenvolvimento" da música na colônia, carrega esta marca de uma visão do patrimônio musical como pertencente a uma vertente da música: aquela associada a religiosidade e aos ritos do catolicismo europeu e diretamente construtoras de uma noção reducionista do "patrimônio nacional". Marco das tentativas de busca de uma unidade harmônica social no contexto de construção das políticas patrimoniais no Brasil a partir dos anos 1930.

Em 1936 a proposta de Mário de Andrade em seu anteprojeto para a criação do SPHAN era bastante ampla e tentava proteger a totalidade de bens culturais: hábitos – "habilidades", "ofícios" –, crendices, cantos, lendas, ênfase nos aspectos imateriais da cultura. Percepção que buscava um relativo equilíbrio entre o "popular" e o "erudito". Mário de Andrade possuía um olhar sobre o patrimônio que destacava a necessidade de se perceber a cultura brasileira sem generalizações priorizando as diversidades a partir de levantamentos monográficos.[4]

As relações entre o Estado Novo e as diversas etnias "formadoras" da identidade nacional eram bastante complexas. A busca pela unidade da língua portuguesa, pela padronização do ensino, erradicação das minorias linguísticas, étnicas e culturais passaram a ser pauta fundamental da centralização autoritária. Não escapou aos ideólogos do Estado Novo o "risco" que representava seu anteprojeto principalmente no que se refere à cultura imaterial relacionada às *etnias*, em especial aos negros e aos indígenas, mas também reduziu a possibilidade de inserção da música produzida na colônia como elemento constitutivo do patrimônio nacional a partir das categorias associadas às "habilidades" e aos "ofícios". Estas constatações se aplicam à temática referente à presença da música africana no Brasil, representada pelos congos, tratados no artigo de Mário de Andrade. Estes, dentre outros fatores, explicam as dificuldades encontradas para a realização do *Boletín Latino Americano de Música VI* (1946) organizado pelo musicólogo teuto-uruguaio no que tange suas relações com as políticas patrimoniais.

É necessário levar em consideração que a presença de imagens nos livros não é resultado de um trabalho autoral, mas de um processo que envolve uma série de escolhas associadas ao contexto editorial que escapa, muitas das vezes, a vontade do autor. É muito significativo notar no referido livro de Bruno Kiefer, a

4 SALA, Dalton. *Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* Revista do Instituto de Estudos Brasileiro, São Paulo número 31: p. 19-26, 1990.

presença de duas pinturas de Debret, sendo elas "Retrato de Dom João VI" (KIEFER, 1976, p. 46) e outra que foi legendada como "Passatempo dos ricos depois do jantar" (KIEFER, 1976, p. 49).

Figura 2 - Retrato de D. João VI

Esta primeira, representaria a institucionalização promovida pela chegada da Corte portuguesa, pois, essa imagem em um livro de história da música contextualizaria uma grandiosidade daquele momento, isto é, no Brasil, apesar de tudo, passou a existir uma *civilização* e, assim, se iniciaria também uma história da música *oficial*. Nas palavras de Kiefer – e citando trecho de José Aderaldo Castello[5] – isso é verificável:

> D. João, o protetor das musas, provocou uma verdadeira revolução cultural no País e transformou, ao mesmo tempo, o Rio de Janeiro, sede da corte, em "centro de irradiação do pensamento, da atividade mental do país". O que as províncias possuíam de melhor, aí se concentra e o que aí se faz e se pensa é padrão de valores. (KIEFER, 1976, p. 45-46).

É dentro dessa lógica de construção de um gosto musical que a visão de uma presença africana no Brasil como uma "contribuição" se acentua, pois a fragmentação da identidade musical destes sujeitos só seria possível devido aos papeis,

5 Castello, José Aderaldo. **Manifestações literárias da era colonial**. 3. ed. Vol. I., São Paulo: Cultrix, 1967.

inclusive artísticos, que lhes foram atribuídos pela historiografia da música desde as narrativas sobre o período colonial. O papel da igreja foi fundamental, funcionando como elemento institucionalizante da diferença, como apontado por Caio Boschi a respeito do papel das irmandades nas relações de individualidades e poder político. As irmandades de negros, por exemplo, representavam as:

> [...] únicas instituições nas quais o homem de cor podia exercer, dentro da legalidade, "certas atividades que pairavam acima de sua condição... onde esquecida a sua situação de escravo, poderia viver como um ser humano". Em síntese, as irmandades funcionavam como agentes de solidariedade grupal, congregando, simultaneamente, anseios comuns frente à religião e perplexidades frente à realidade social". (BOSCHI, 2007, p. 14).

As irmandades, ao mesmo tempo que tiveram a importante parcela de manutenção musical, social, cultural e religiosa, no contexto onde a cooperação entre sociedade, metrópole e igreja era indispensável, servia também à manutenção de um *status quó* no qual negros e mestiços seriam então categorizados ou caracterizados segundo uma régua racial da pureza de sangue ou de costumes – lê-se principalmente características fenotípicas de modo geral –, como afirmaria o musicólogo José Maria Neves (1984, p. 09-10):

> [...] a existência de grande número de irmandades e ordens terceiras cada uma com seus costumes próprios [se deu], não só no que se refere à programação de festividades, mas também no que se refere às normas de aceitação de postulantes (alguns de caráter mais popular como a do Rosário e a da Boa Morte, outras reservadas à elite branca, como a irmandade dos Passos e a Ordem Terceira de São Francisco, que não admitiam pessoas impuras de sangue ou de costumes).

Ora, enquanto ao negro parecia existir um lugar de proximidade com o *possível cativo*, formando uma ligação direta dele ao estado de escravizado, ao mestiço a habilidade, sua formação e sua posição dentro da sociedade acabava por transformá-lo em um elo, um caminho de mão única em direção ao branco, demonstrando que os elementos fenotípicos poderia funcionar como uma conquista social individual, que por vezes representava uma ascensão social. Karen Lisboa afirmaria que aos "mulatos – com exceção dos mais escuros e, portanto mais próximos dos negros – esquecem-se de sua origem, inserindo-se como cidadãos na posição social que lhes faz jus. Nessa posição são tolerados" (LISBOA, 1997, p.

194). E obviamente essa identidade seria fragmentada, fazendo com que seu papel dentro desse *status* seja semelhante ao de um contribuinte ao funcionamento do modelo civilizacional.

A importância da pintura e da escultura manteve intenso diálogo com a noção dessa *permissibilidade* e interseção do mestiço dentro da sociedade no que tange à mudança de *status* social e econômico que lhe era possível. E não seria diferente a respeito dos artificies da música, como também afirmaria José Maria Neves (1984, p. 10):

> Conforme já foi observado em diversas localidades brasileiras, a profissão de músico atraía, especialmente, os mulatos, uma vez que ela representava para eles, enquanto profissão liberal, possibilidade de ascensão na escala social. Por isto mesmo, eles se afastavam de suas próprias origens, ligando-se, decididamente, aos modelos da arte erudita europeia.

Como é possível observar então, os resquícios dessa narrativa racializada estão presentes na história da música de Bruno Kiefer – como citado anteriormente sobre os povos indígenas e seu *afastamento* musical da civilização ocidental – discurso que corrobora com a noção explicitada por Vasco Mariz. Segundo este autor, a chegada massiva de negros teria trazido um novo elemento à cultura devido ao tráfico de escravizados estes que desempenhariam importante papel na música colonial, porém, o autor argumentaria que a "simbiose do folclore musical africano" foi quase "imperceptível" frente a "avassaladora bagagem cultural europeia". (MARIZ, 1981. p. 25). Ora, essa foi a metáfora do grande rio e seus afluentes repetida por inúmeros viajantes do século XIX.

Confirmando esse paradigma Karl Phillip von Martius destacaria a complexidade do processo de aperfeiçoamento da raça brasileira pelo contato com a "civilização", inevitavelmente traçando a necessidade de evolução racial, ainda seguindo a lógica da contribuição e assimilação: "o português, por ter sido o descobridor [...] é visto como o mais poderoso e essencial motor no desenvolvimento do país; os indígenas e os negros" teriam reagido "sobre a raça predominante, embora igualmente tivessem concorrido para o desenvolvimento físico, moral e civil da totalidade da população". Martius também estabeleceria que o desaparecimento das raças seguiria a mesma ordem de aparecimento na humanidade, do negro ao branco, reforçando o pensamento evolutivo e monogenista, e mesmo sabendo que a "maioria da população não era branca" reforçava o entendimento de que povos negros e indígenas eram "*pequenos confluentes*" (LISBOA, 1997, p. 179), ou seja, os contribuidores.

Bruno Kiefer, por exemplo, apontou que os negros tinham contribuído com o trabalho escravo além da atividade como performer de instrumentos musicais e, portanto, participavam das atividades como "negro-escravo-músico-erudito ou semi-erudito", isto é, executante de música europeia, importada ou criada aqui" (KIEFER, 1976, p. 14), como o que foi apontado anteriormente como contribuição "direta" e "indireta". Essa invenção de uma identidade estática é muito reducionista. Inclusive, parte dessa invenção caminha ao encontro da narrativa construída em torno do assimétrico triângulo das *três raças* do período tido como modernista da década de 1920, em que ao mesmo tempo se buscava representar um ideal embranquecido de identidade, que abarcava os aspectos estético-artístico e musical, quanto se afastar da então herança europeia, representante de uma vanguarda modernizada mas decadente em seus aspectos civilizacionais do pós-guerra. Mas não sem citar a presença ilustre de um *mestiço* brasileiro como o Padre José Maurício, que, por exemplo, para Renato Almeida (1926, p. 71), a formação cultural teria ocorrido "sem ascendências diretas". Para o autor,

> O Padre José Mauricio não é só uma fulgurante figura de músico, mas uma afirmação poderosa do espírito brasileiro. Este mestiço nascido no século XVIII, no Rio de Janeiro, de onde nunca saiu, ter realizado obra tão forte, elevando-se, no gênero, à altura dos mais altos mestres, é caso singular [...] Não era um bárbaro, de inspiração fremente e desordenada, como uma flor, silvestre e exuberante da terra nova e inculta, mas civilizado, de linhas sombrias e medidas, com um perfeito conhecimento de técnica musical, de composição e orquestração. (ALMEIDA, 1926, p. 67-68).

Figura 3 – Retrata a óleo de Padre José Maurício pintado por seu filho, Jose Maurício Nunes Garcia Júnior. Acervo Escola Nacional de Música da UFRJ, Rio de Janeiro.[6]

6 MATTOS, C. P. DE. **José Maurício Nunes Garcia**: biografia. Rio de Janeiro: FBN; Departamento Nacional do Livro, 1997.

Walter Benjamin afirmaria que "O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois, não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?" (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Figura 4 - Passatempo dos ricos depois do jantar

Provavelmente, a reinterpretação de um objeto, como essa imagem acima, proporciona a visualização de elementos não observados ou que geralmente passam despercebidos. Como afirmou Chartier, a eliminação da *distância*, responsável pela construção do "sentido, ou dos sentidos" requer a intermediação, pois "não há texto [que existe em si mesmo] fora do suporte que o dá ao ler (ou a ouvir) e que não há compreensão de um escrito, seja qual for, que não dependa das formas nas quais ele chega ao seu leitor" (CHARTIER, 2002, p. 71).

É interessante observar os elementos presentes nesta imagem, que podem suscitar um sem número de interpretações, todavia, é importante destacar tanto o título desta, *O passatempo dos ricos depois do jantar* (COTTA, 2011) – todos eles na descrição de Debret, personagens brancos – quanto os dois instrumentos musicais presentes. O flautista, de pé ao lado esquerdo da imagem, pode ser descrito como de olhos fechados, da forma descrita por André Guerra Cotta, mas é interessante observar que geralmente o ângulo de visão dos flautistas nos permite dizer que eles tocam de olhos fechados, ao menos que olhem para cima em seus movimentos de correção de afinação, ou movam as sobrancelhas. O instrumentista do "alaúde", ou *guitare* – ou mesmo uma *viola* como registraria o embaixador da Inglaterra em Por-

tugal, Lord Beckford –, parece olhar para quem o pinta, assim como o personagem que está deitado está concentrado em uma leitura e, de certa forma, poderia estar se aproveitando da "suavidade" sonora que parece transmitir a imagem.

Apesar de Cotta (2011) ter interpretado que não haveria outros músicos identificáveis, provavelmente pela presença da moringa e três copos ou taças para se beber água, poderia ser aventada a possibilidade de que o personagem da direita fosse um cantor, já que cantores tem o hábito de sempre se hidratarem, além de quererem eliminar os possíveis pigarros, mucos e secreções recorrentes na hora do cantar. Todavia, os cromatismos citados por Debret a respeito da imagem, dificilmente estariam sendo feitos pelo cantor. Cotta interpreta que estes músicos "estão ensaiando, para depois triunfarem em algum sarau, nos salões da corte", mas de fato, há uma complexidade entre o signo e a interpretação.

Como aponta José Ramos Tinhorão, na virada do século XVIII ao XIX – e até a metade deste último – a *modinha*, citada como gênero presente na performance da imagem –, passou ao interesse dos "músicos de escola", tornando-se assim, uma "canção camerística tipicamente de salão" e que ao final dos anos 1800 retornaria, com as serenatas, a "tradição de gênero popular, pelas mãos dos mestiços tocadores de violão". (TINHORÃO, 1974, p. 16-17). Provavelmente a descrição de "ricos" para a imagem é devido ao contexto em que a *modinha* era consumida, principalmente o longo do século XIX, que desde a chegada da corte esteve ligada à Capela Real e ao Conservatório de Música, sendo muito apreciada por uma elite que frequentava os teatros em busca de apreciar interpretes estrangeiros. Inclusive, as modinhas tiveram forte influência operística, que seria "deformada", segundo Tinhorão graças a uma "nova geração de filhos da classe média urbana ligada ao desempenho das profissões liberais e ao cultivo da literatura" (TINHORÃO, 1974, p. 17). Inclusive, observa-se a presença concomitante da música e da literatura na imagem referida.

Um contraponto interessante seria o de que para Renato Almeida (1926), a *modinha* representava de toda forma o gosto Imperial, um gênero que não havia se livrado da influência europeia, especialmente operística, ao mesmo tempo não havia se adaptado ao Brasil. De toda forma, em sua obra revela-se a crítica do autor na lenta integração entre povos e especialmente na incompleta conformação artística e musical proporcionada pela fusão racial. Para o autor esse atraso era devido ao meio, a natureza, que influenciaria a psique destes personagens, ou seja, sua identidade nacional. Recordando inclusive a teoria do historiador francês Hippolyte Taine, ideologia racial determinista que acreditava que fatores como o meio, a

raça e o momento histórico eram imprescindíveis à identidade musical e artística. Desta forma, para Almeida (1926, p. 34-35):

> Em todo o país se cantam modinhas, numa fusão íntima com o cenário que se completa com as notas da melodia. Mas persiste o desequilíbrio entre o homem e a terra. Há um ressaibo da natureza dominadora, que se confunde com o destino impassível, provindo daí um amargor constante, que se infiltra nas suas coplas ingênuas e deliciosas.

Observa-se também o que aponta a autora Valéria Lima[7], em seu livro *Uma viagem com Debret* (2004), no qual destaca que o artista "[reprovava] os hábitos alimentares dos brasileiros e [assinalava] o papel do clima na constituição dos hábitos de um povo", e que "clima no Brasil não [favorecia] o convívio social que [permitisse], em sua terra natal, o exercício da mais elementar civilidade". Para ele, essa combinação do clima e ociosidade, do devaneio e da paixão, seria a "atmosfera ideal" para o talento musical. E é nestes termos que Renato Almeida iria exaltar esse outro lugar que a *modinha* representaria a metáfora da identidade brasileira, da fusão, da mestiçagem:

> No Brasil a modinha era cantada nos mais illustres salões da sociedade do primeiro e do segundo império e cultivada pelos mais altos espíritos, inclusive José Maurício e Marcos Portugal. Nesse ambiente, porém, a modinha perde sua originalidade, pois foi criada para ser cantada ao ar livre, em perfeita communicação com a natureza, como uma voz no seu concerto majestoso. A modinha é do caboclo, do moleque, que lhe sabe transmitir todo o langor, todo o enfeitiçado de sua alma de mestiço (ALMEIDA, 1926, p. 36-37).

Semelhante construção pode-se observar nas interpretações associadas ao Lundú enquanto "matriz" da nacionalidade brasileira. José Ramos Tinhorão destaca elemento significativo para a interpretação das imagens produzidas por viajantes ao descrever o Lundú como uma elaboração que se dá por meio de elementos tanto *coreográficos* quanto *musicais* associados a várias culturas articuladas ao processo de colonização (Tinhorão, 1974, p. 45). Para Lima (2010), balizando-se na perspectiva de Tinhorão (1974), os documentos "sugerem que a sonoridade que acompanhava tão "venturosa" dança era composta por instrumentos de percussão, juntamente com palmas de mãos, aliados a instrumentos de cordas dedilhadas, tais como viola de arame, guitarra inglesa ou francesa" (TINHORÃO *apud* LIMA, 2010, p. 207).

---

7 LIMA, Valéria. **Uma viagem com Debret**. Rio de Janeiro: Zahar. 2004. [E-pub].

Figura 5 - Dança Lundu[8]

Castagna (2006) propõe o exame de aspectos musicais, históricos e sociais ligados ao lundu, para se tentar saber um pouco mais sobre sua origem articulada a "herança" europeia e africana. Para o autor, "em meados do século XVIII estabeleceu-se no Brasil uma modalidade de dança que seria conhecida, já no início do século seguinte, como dança nacional." (CASTAGNA, 2006, p. 1-2). Para Castagna (2006).

> Rugendas também produziu duas gravuras com o título "Danse landu", nas quais foram retratadas duas situações sociais distintas, em torno da mesma dança. Na primeira delas, representou uma cena noturna ao ar livre, ao lado de uma casa grande e em frente a uma fogueira, envolvendo um casal de dançarinos, um tocador de viola e dezenove espectadores, constituídos de negros, mulatos e brancos, entre os últimos um clérigo e um homem armado com espada, ao lado de sua companheira. O dançarino, vestido à portuguesa, com sapatilha e meias, mantém os dois braços levantados, com castanholas nas duas mãos, enquanto a dançarina movimenta-se com as mãos na cintura. (CASTAGNA, 2006, p. 6)

8 Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/lundu-dance-rugendas-johann-moritz-1802-1858/8AHpE_pAGYWI9g?hl=pt-br

Ao lançar olhar sobre a obra de Paul Klee, *Angelus Novus*, em artigo de 1940 intitulado *Sobre o Conceito de História*, Walter Benjamin (1987) investe na expansão e no desdobramento da imagem e não em sua descrição ou domesticação de uma história abreviada. Esta é uma possibilidade de saída "dos limites estreitos de uma 'leitura' puramente formalista", considerando, tal como Warburg, "a obra de arte singular como uma reação complexa e ativa (...) aos acontecimentos da história circundante". (GINZBURG, 1989, p. 62).

Kofi Agawu (1995) ao elaborar um inventário sobre a musicologia produzida entre o século XIX e o século XX sobre a música africana, destacou a cristalização de perspectivas reducionistas que tratam das musicalidades africanas de modo generalista. O autor destaca a noção predominante de que a estrutura rítmica presente na música africana seria seu elemento de distinção. Esta versão se tornou lugar comum na musicologia se cristalizando na literatura ocidental e até mesmo em diversas perspectivas etnomusicológicas mais recentes (AGAWU, 1995, p. 380).

No artigo intitulado *Musicologia Comum Africana*, Mapaya e Mugvhani propõem uma reflexão sobre a demanda atual resultante dos estudos pós-coloniais relacionados a musicologia dedicada à música africana. Para os autores, partindo dos estudos etnomusicológicos, o "impulso pós-colonial" resultou em uma perspectiva musicológica intitulada "musicologia africana". Os autores alertam que desde sua infância por volta dos anos 1960, a musicologia africana nunca foi explicitamente definida, mas meramente incluída no contexto maior da etnomusicologia. (MAPAYA; MUGVHANI, 2020, p. 85).

Os autores destacam as implicações do adjetivo "africano", ao aplica-lo, como expressão de confronto aos estereótipos espalhados em diversas áreas do conhecimento como a musicologia. "Sustentar que esta práxis africana é desprovida de teoria e que é estritamente expressa como 'conhecimento inefável' ou 'etnologia performativa' é uma dissimulação", afirmam os autores. Sobre a musicologia africana, "sua forte associação com a dança, indumentária e outras formas de arte alternativas – música indígena africana permanece sendo música. E como música, assim como toda música, merece um tratamento musicológico." (MAPAYA; MUGVHANI, 2020, p. 84)

Mapaya e Mugvhani (2020) destacam que em sua maioria, os gêneros musicais africanos são formados por canção-dança. "O canto é geralmente acompanhado de música e a presença de música geralmente sugere dança". Desta forma, "uma música pode ser vocalizada ou tocada em um instrumento melódico, enquanto a dança é do corpo" (MAPAYA; MUGVHANI, 2020, p. 60). Deste modo,

> [...] reconhecer que a música indígena africana existe primeiramente na performance é meia batalha vencida." [...] notamos como a filosofia da performance musical incorpora indumentárias e adereços, realçando os diferentes aspectos da performance como a dança e o canto. (MAPAYA; MUGVHANI, 2020, p. 60).

A reinterpretação da obra de Rugendas, articulada a este debate musicológico possibilita a identificação destes elementos a partir dos indícios que nos permitem pensar a presença dos corpos africanos como protagonistas da cena descrita. A relação entre os textos musicológicos associados a perspectiva africana da musicologia nos permite ouvir e ver a imagem de Rugendas sob a ótica da africanidade e não apenas por meio da naturalização da ocidentalização implícita no texto do próprio pintor. A performance musical associada a indumentárias e adereços, à dança e ao canto observada pela literatura torna-se exercício fundamental para a busca de outras interpretações sobre as imagens e sobre o imaginário construído pelas interpretações oferecidas pela musicologia.

Referências

AGAWU, Kofi. *The Invention of 'African Rhythm*. *Journal of the American Musicological Society* 48/3 (1995): 380-95.

ALMEIDA, R. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & COMP., 1926.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BLOMBERG, Carla, Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História, v. 43, São Paulo: PUC, 2011, 415-444.

BOSCHI, C. C. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

CASTAGNA, Paulo. Herança ibérica e africana no lundú brasileiro dos séculos XVIII e XIX. In: VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología / VI Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos", Santa Cruz de la Sierra, 25-26 abr. 2006. Actas. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2006. p. 1-20.

CHARTIER, R. À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

COTTA, André Guerra. Ouvir Debret. In: 13th International RIdIM Conference / 1st Brazilian Conference on Music Iconography, 2011, Salvador. *Anais da 13ª Conferência International do RIdIM e 1ª Conferência Brasileira de Iconografia Musical.* Salvador: EDUFBA, 2011.

GALLET, Luciano. *Estudos de folclore.* Rio de Janeiro: Editora Carlos Wehrs & Cia, 1934.

GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas e Sinais.* SP: Cia das Letras, 1989.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano:* o paraíso barroco e a construção do herói nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HOBSBAWN, E. "A invenção das tradições". In: HOBSBAWN, E.; RANGER, T. (Org.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 09–23.

KIEFER, B. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre; Brasília: Movimento; Instituto Nacional do Livro; Instituto Estadual do Livro, 1976.

LANARI, Raul Amaro de Oliveira. *O Patrimônio por Escrito: a política editorial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante o Estado Novo brasileiro (1937-1945).* Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

LIMA, Edilson Vicente, O Enigma do Lundú. Revista Brasileira de Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 23/2, 2010.

MAPAYA, Madimabe Geoff; MUGVHANI, Ndwamato George, Musicologia comum Africana: uma epistemologia musical de perspectiva Africana. Revista Claves vol.9n. 14(2020.2)

MARIZ, V. *História da música no Brasil.* 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

NEVES, J. MARIA. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei*. Rio de Janeiro: O Globo, 1984.

SOTUYO BLANCO, Pablo.. A iconografia como fonte de pesquisa em música. In: Magno Moraes Mello. (Org.). Formas, Imagens, Sons: O universo Cultural da História da Arte. 1ed.Belo Horizonte, MG: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014, v. 1, p. 53-65.

TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular brasileira.* São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

TRAVASSOS, E. *Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil.* Opus, v. 9, n. 9, p. 73–86, 2003.

“Ver e ouvir” a banda: a investigação videográfica em diferentes contextos de atuação da Corporação Musical Cachoeira Grande (MG)

Ana Carolina Malaquias Pietra,
Edith Rocha
UFMG

No processo da pesquisa, a busca de fontes é sempre um desafio, desde as escolhas metodológicas para obter acesso documental até a compreensão dos mesmos como elementos históricos que possibilitam o estudo da prática musical de determinado grupo. Não apenas a busca pelas fontes em si, mas também nas possibilidades interpretativas que as mesmas permitem, a partir do momento que encaramos enquanto “objeto documento”. O presente trabalho parte da análise videográfica como ferramenta central na investigação da prática da Corporação Musical Cachoeira Grande, banda pertencente à cidade de Pedro Leopoldo/MG. Dentro do recorte temporal da década de 80 do século XX, foram selecionados registros videográficos que permitem analisar a atuação do grupo, além da possibilidade de um estudo comparativo entre os espaços de representação distintos: procissão, desfile da Independência e uma retreta. Como procedimento metodológico, o registro videográfico permite uma nova abordagem na forma de analisar a música do grupo através da escuta das atuações e performances, bem como a possibilidade de compreensão do contexto sonoro resultante, as dinâmicas da interação musical, corporal e gestual, aspectos estéticos e visualizar todo contexto que envolve a produção musical do registro, proporcionado um campo de análise extenso, sobretudo quando falamos em práticas musicais. Os vídeos são ainda uma forma de representação da sociedade e do espaço tornando-se um elemento fundamental na compreensão da música das bandas, uma vez que possibilitam o estudo de aspectos tão múltiplos como posturas, repertórios e até mesmo das relações de poder, expressando o passado de forma palpável e sensorial, possuindo durabilidade que ultrapassa a vida de seus produtores, principalmente quando falamos de um grupo fundado em 1912. Acreditamos que tal estudo traga reflexões e possibilidades de análise sonora, estética, musical, de repertório, gestual bem contrastantes por se tratarem de contextos de atuação completamente distintos. E apesar se tratar da mesma banda, entendemos que há uma influência mútua na prática, personagens em comum e valores sociais pedroleopoldenses que podem ser lidos através dos vídeos em questão.

As Corporações Musicais trazem consigo grandes cargas de tradição, memória e afetividade, sobretudo passadas nas gerações que participam da banda e da sociedade que acompanha por anos, sendo considerada por alguns autores como verdadeiros "patrimônios vivos". Por toda gama de possibilidades analíticas que tal formação oferece, pesquisas sobre as corporações musicais têm sido cada vez mais comuns dentro das universidades e dos cursos de pós-graduação[1], trabalhadas em torno de diferentes óticas: estudos de caso, análises de processos musicais, análises acerca de composições, estudos iconográficos, abordagem acerca de questões contextuais e históricas a partir de metodologias arquivísticas, processos de ensino e aprendizagem, relações sociais implícitas na prática, dentre outros. Ainda sobre tal relevância, os simbolismos intrínsecos no fazer musical e o significado inerente que a prática deste gênero carrega consigo, corroboram para que as bandas de música sejam ferramentas de estabelecimento de relações entre o presente e o passado musical.

A busca pela compreensão da prática musical nas bandas de música pode ser obtida através da utilização de diferentes ferramentas metodológicas, onde seja possível dialogar e correlacionar reflexões de diferentes áreas aproximamo-nos do entendimento das relações que permeiam a prática e de que forma o fenômeno musical elucubra tradições, identidades, correntes estéticas e políticas.

Para o presente trabalho, utilizaremos como estudo de caso as narrativas e fatos ligados à Corporação Musical Cachoeira Grande, banda civil da cidade de Pedro Leopoldo/MG. O grupo foi inicialmente formado por operários e diretores de uma fábrica de tecidos instalada no local em 1985, quando ainda era vilarejo. É uma das poucas instituições que foram criadas antes da emancipação do município, e mantém de forma ininterrupta suas atividades, desde 08 de dezembro de 1912, se adaptando às mudanças e ressignificações do papel da música no contexto social ao longo dos anos[2].

A análise videográfica surge aqui como uma possibilidade de ver e ouvir a música que este grupo fazia, e ainda propiciar reflexões e associações com os agentes sociais que a produziam, bem como as contingências que giravam em torno do fazer musical, sendo possível observar posturas corporais, faciais, uniformes, performances ou posicionamento dos instrumentos. Considerando a longevidade

---

1 Segundo o artigo de Maira Ana KANDLER e Sérgio Luiz Ferreira de FIGUEIREDO (2010), de 1998 a 2009 foram desenvolvidas 39 pesquisas sobre a temática. Apesar de não abarcar os anos de 2010 em diante, o artigo ilustra a crescente abertura acadêmica para tal temática e aponta para um cenário ainda mais amplo nos anos seguintes.

2 Para mais detalhes sobre a história da corporação, ler (PIETRA, 2016): *"Do apito da Fábrica aos sons da orquestra: percurso histórico-musical da Corporação Musical Cachoeira Grande".*

da Corporação Musical Cachoeira Grande, certamente tais registros são indispensáveis enquanto ferramenta metodológica no estudo da prática musical, seja em âmbito analítico ou ilustrativo, pois além das questões já colocadas, transpassam a vida dos indivíduos no grupo.

Ver e ouvir a música: análise videográfica

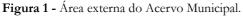
Para o pesquisador, partir em busca de fontes documentais é sempre um desafio, desde os processos metodológicos para acesso documental até a compreensão dos mesmos como elementos históricos que possibilitam o entendimento da prática musical de determinado grupo. Não apenas a busca pelas fontes em si, mas também nas possibilidades interpretativas que as mesmas permitem, a partir do momento que encaramos enquanto "objeto documento":

> O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como o sumo de um limão. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. E, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica. Não há por que o documento material deva escapar destas trilhas, que caracterizam qualquer pesquisa histórica. (MENEZES, 1998, p.95)

Ganha sentido questionar: qual ponto de partida na busca por fontes para compreensão da de uma banda? Como as transformar em documentos históricos, capazes de fornecer informações de diferentes recortes temporais? Quais fontes podemos utilizar no processo de pesquisa, que não apenas as fontes musicais em si? No âmbito dessas preocupações, foi iniciada a pesquisa documental sobre o grupo em questão para a tese de doutorado (em andamento, com previsão para conclusão em out/21), levantando material com músicos, ex-músicos, maestros, pessoas ligadas às bandas de forma geral e ainda a comunidade local. Sou integrante da Corporação Musical Cachoeira Grande desde o ano de 1997, fui contramestre (regente assistente) e assumi a banda civil durante alguns anos, fiz meu mestrado sobre o percurso histórico musical do grupo e atualmente sou regente fundadora da Orquestra Sinfônica Cachoeira Grande e saxofonista da banda civil,

ou seja: tive minha trajetória transformada pelas relações e conexões do grupo ao longo dos anos. Minha condição de *insider*, por diversos momentos facilitou as etapas metodológicas, a busca por fontes e pessoas ligadas à instituição mas em outros precisei me distanciar e debruçar sobre trabalhos e autores para conseguir refletir com mais clareza e de forma crítica.

Para fins metodológicos, busquei ainda a Câmara Municipal de Pedro Leopoldo e a Secretaria de Cultura que gentilmente atenderam e agendaram a visita ao acervo municipal, realizada de forma semanal por dois meses. Este, está alocado em uma casa antiga (ver figura 1), sem uma catalogação dos itens, organização correta e foi necessária a pesquisa em todo o material (e estes não eram estritamente musicais).

Figura 1 - Área externa do Acervo Municipal.

Fonte: acervo pessoal[3].

A realidade do acervo acima se assemelha a de muitos outros, seja por falta de verba ou mesmo desinteresse em manter e preservar elementos tão importantes que auxiliam na narrativa e construção da história local. Como fui na condição de pesquisadora, um funcionário da secretaria me acompanhou e auxiliou no processo de busca por fontes da pesquisa, durante cerca de dois meses, semanalmente, mas não pude efetuar nenhum tipo de organização ou limpeza. Neste acervo foi possível encontrar duas fitas em VHS com vídeos da Corporação Musical Cachoeira Grande e algumas fotografias da mesma banda, um caderno de ponto da Fábrica de Tecidos (com nomes que remetiam a composições existentes dentro do grupo.

3 Localizada na Rua Nossa Senhora da Saúde, conhecida por “Rua dos Quadros” , mesma rua onde está localizada a Corporação Musical Cachoeira Grande e local onde as primeiras casas da porção central do município foram construídas.

Um outro local de pesquisa foi a rede social Facebook, mais especificamente um grupo intitulado "Pedro Leopoldo e sua história", que possui quase 11000 membros. As fotos e vídeos são publicados pelos próprios usuários, comentadas, salvas e compartilhadas, com autorização das pessoas que cederam ou dos familiares daqueles que estão nas imagens. São quase 6000 arquivos de diferentes recortes temporais e cenários pedroleopoldenses.

Após refletir sobre todos os passos na busca e os resultados, no ano de 2020 gravei um vídeo[4] explicando minha pesquisa e pedindo à comunidade pelas redes sociais (instagram e facebook) que enviassem fontes ou entrassem em contato que eu as buscaria para cópia, fotografia e etc, para que mais pessoas fossem alcançadas, não apenas aquelas da minha rede de sociabilidade.

O processo de levantamento de fontes acabou se tornando inesgotável e inacabado, uma vez que até os dias atuais é comum que as pessoas que enviem novos materiais e principalmente: por mais que se faça um levantamento exaustivo de fontes documentais, é impossível que alcancemos todas as pessoas ligadas à história das bandas, sobretudo por estarmos falando de grupos centenários. Descrevo aqui o processo de levantamento das fontes, que incluem os vídeos em questão porque, apesar da data de fundação da banda ser 1912, os registros (videográficos) mais antigos encontrados são datados de década de 80 (o que consequentemente causa um estranhamento). Este fato sucita novos questionamentos à respeito da preservação das fontes ou ainda sobre quais aspectos sociais, econômicos, políticos e geográficos influenciaram para que pouco ou nenhum material sobre o grupo tenha sido armazenado e/ou encontrado.

Ainda sim, acreditamos que tal análise é ferramenta eficaz na análise da prática, principalmente por se tratarem de três vídeos em contextos diferentes: uma procissão, uma retreta e um desfile, sendo possível perceber "informações sobre instrumentos musicais e suas formas de execução, número e tipos de intérpretes, formas, dimensões e características dos espaços de apresentação musical [...], figurino e cenários operísticos, etc[5]", possibilitando a comparação, identificação e a correlação do trânsito e das identidades musicais em cada ocasião. Tal ferramenta mapeia ainda representações sociais, espaços e vivências: "a maneira como os sujeitos se posicionavam no espaço fotográfico pode evidenciar as relações de poder no grupo, os uniformes, os instrumentos e as expressões corporais dos músicos". (CAZAES, 2014, p.22)

---

4 https://www.youtube.com/watch?v=kus6fW8g25w

5 (CASTAGNA, 2008, p.25)

ISSN 2318-7026

O primeiro vídeo se trata de trechos de uma Procissão de Nossa Senhora da Conceição, em 08 de dezembro de 1988, logo: uma performance em movimento e a corporação é parte integrante de tal rito religioso. São trechos ao longo do trajeto, onde as preces na comunidade eram entoadas e revezadas com a música da banda, que tocava dobrados, com o sinal de "aviso", bem característico nas performances neste formato. Segundo algumas pesquisas, os dobrados trazem o caráter festivo para a procissão. Nos últimos 20 anos, aqui na cidade de Pedro Leopoldo é comum que a banda toque dobrados, com exceção da procissão de Corpus Christi, onde as marchas fúnebres ocupam o repertório. É possível perceber o som aberto e projetado, com presença marcante dos trombones e trompetes. A formação da banda conta com cerca de 30 músicos e é feita com metais à frente, seguidos das madeiras e ao final sax-horn e percussão, sem grande rigor ou estética visual (as filas muitas vezes se encontravam desorganizadas, mesmo que as ruas não fossem estreitas). O maestro João Evangelista de Paula, que esteve frente ao grupo por mais de 20 anos, não rege, uma vez que a banda está em posição de desfile (mas possivelmente o repertório era escolhido pelo mesmo). Ele não rege entradas e nem finais. Atualmente é usual no grupo que o maestro sinalize com o braço alguns compassos antes do término da música. O uniforme do grupo traz características militares, como ombreiras, gravatas e caps, apesar da banda não marchar ao entoar o dobrado. A comunidade apenas ouve a banda tocar e interrompe a prece neste momento, agindo de forma passiva no momento que a corporação integra efetivamente o ritual. Há momentos em que a prece se sobrepõe aos dobrados da banda, uma vez que a procissão é extensa. No vídeo é possível ouvir os dois ao mesmo tempo, somados ainda ao sino da igreja, que faz anúncio da chegada da imagem de Nossa Senhora da Conceição à Igreja Matriz da cidade, recebida sob aplausos da comunidade local.

O segundo, datado de 22 de abril de 1989 é uma retreta na rua, com a banda se apresentando sentada e sob a regência do maestro e excertos de outros momentos da festa. A banda está tocando como convidada na antiga "Festa do Poste", onde moradores da rua fechavam-na, enfeitavam de balões, com uma grande festa popular para comemorar o "aniversário do poste", com direito a uma oração para o mesmo (e pode ser ouvida no vídeo em questão). O uniforme é o mesmo do ano anterior, mas algumas mudanças na performance são percebidas, acreditamos que, pelo contexto da apresentação e local de atuação. Apesar do uniforme remeter ao caráter militar, conforme dito anteriormente, observamos que a postura corporal dos músicos não apresenta a estética e rigidez deste contexto. Vemos a formação em semicírculo, dessa vez com as madeiras nas primeiras fileiras

 ISSN 2318-7026

seguidas pela fileira dos metais e por fim da percussão. O maestro João Evangelista está regendo e conduzindo a dinâmica do grupo e é possível ouvir um equilíbrio maior entre as madeiras e metais e o repertório é popular. Ao assistir o vídeo na íntegra percebemos que a banda é uma das convidadas da festa, que conta ainda com outras atrações artísticas da comunidade local. A participação da banda no vídeo é curta e rápida, mas já foi sinalizada a existência de outra fonte do mesmo evento onde é possível verificar com mais detalhamento e que ainda será disponibilizado para análise.

Por fim, o terceiro vídeo em questão, traz a festa em homenagem ao dia da Independência, onde a banda desfila pelas ruas da cidade. Ao contrário dos outros vídeos é possível verificar a banda marchando ao entoar o dobrado, ainda sob o comando do maestro João Evangelista de Paula e mantendo a formação com metais à frente, característica das performances em movimento. Ao final do dobrado, a percussão volta a fazer a marcação do ritmo militar para que os músicos mantenham a cadência da marcha no desfile. É interessante ainda ouvir ao fundo a pessoa que estava gravando, comentando sobre a vinda da banda e a roupa do maestro, demonstrando pelo tom de voz uma empolgação em ouvir o grupo tocando. Após chegada em frente à Prefeitura Municipal, vários outros elementos do *ethos* militar são encontrados (para além do uniforme que apesar de novo, carrega os mesmos elementos dos anteriores), desde a forma como o maestro se dirige aos músicos com comandos sonoros para que a banda altere a formação da banda, até a postura corporal dos músicos. As estantes de partituras são armadas e a formação da banda passa a contar com clarinetes e saxofones nas primeiras fileiras, corroborando com o que era premissa estética nas músicas do repertório popular, mesmo se tratando da execução do Hino Nacional para hasteamento das bandeiras de Pedro Leopoldo, Minas Gerais e Brasil, seguido da execução do Hino de Pedro Leopoldo e do Hino da Bandeira.

Apesar de serem vídeos com recortes temporais distintos, é interessante o fato da banda estar sob a regência do mesmo maestro (com seus valores estéticos e sonoros) pois fica claro a adequação da prática musical do grupo ao contexto de atuação, seja com relação à repertório, formação, marcha, estética sonora, função da regência e ainda como a comunidade participa da performance (ou inclui a banda em seus rituais) das formas variadas, fazendo com que o grupo cumpra diferentes papeis sociais dentro da comunidade de Pedro Leopoldo. Para além destas questões, nos três vídeos é possível observar que não há presença de crianças no grupo e ainda o número baixo de mulheres neste contexto.

Para além dessas questões, acreditamos que a análise deva acontecer não apenas no âmbito da descrição, mas trazer as questões percebidas visualmente para o âmbito das interpretações, contextos e se possível, valores sociais que estavam *in voga* naquele recorte temporal. A compreensão do contexto sociocultural em que o registro foi feito se faz necessário para que a análise dos possíveis significados e símbolos de tais registros aconteça de forma coerente uma vez que não são símbolos contemporâneos, por se tratar de um recorte temporal da vida cotidiana da banda.

Enquanto pesquisadores, questionamos as fontes e buscamos retirar delas o maior número de informações e detalhamento possível, abandonando o estigma da fotografia apenas enquanto ilustração, recordação ou como soberanas, questionando-as e "no exercício para respondê-las, a imaginação flui através do que parecem ser realidades" (CERQUEIRA, 2008, p.134).

Por contraponto, é preciso estar atento "aos limites existentes nesses procedimentos de interpretação, sob [a] pena de, no extremo, inventarmos realidades históricas para podermos adaptá-las à iconografia examinada" (PAIVA, 2004, p.31), observando a dualidade presente em tais fontes, uma vez que podem ser consideradas enquanto imagem e representação por meio da imagem. A correlação dos resultados das análises com outras ferramentas metodológicas da pesquisa documental se faz necessária na busca pela minimização de possíveis "erros" ou interpretações incoerentes, sobretudo em percepções mais subjetivas.

Ao refletirmos sobre questão da intencionalidade (ou não) da fotografia, muitas vezes percebemos os valores da instituição, do maestro ou de quem fez o registro sendo refletidos:

> [...] ao mesmo tempo em que ela possui elementos do real, ela é uma escolha feita pelos agentes históricos, os quais procuram transmitir através dela a sua visão da instituição, das pessoas envolvidas, visão essa prenhe da dimensão simbólica constitutiva da percepção do real. (CERQUEIRA, 2008, p.135)

As informações recolhidas nos documentos servem para alargar nosso entendimento sobre as práticas musicais, uma vez que, quando contextualizados e investigados expressam o passado de forma palpável e sensorial, e ainda possuem durabilidade que ultrapassa a vida de seus produtores, sobretudo quando falamos sobre grupos dos anos 1911, 1912, e 1932.

> Por se tratar de processos cognitivos encarnados, estão eles marcados por uma inserção física no universo material. A exterioridade, a concretude, a opacidade, em suma, a natureza física dos objetos materiais trazem marcas específicas à memória [...]. (MENEZES, 1998, P.90)

 ISSN 2318-7026

A pesquisa a partir das fontes foi construída de forma polifônica, com o cruzamento de diferentes tipos de documentos para que tenhamos uma gama de possibilidades acerca dos elementos contextuais que abarcam a prática musical, e que assim levantemos a memória e história dos grupos, sem nos ater a aspectos puramente sonoros na investigação:

> Baseado nessa concepção relativista se pode concluir que o contato com o resultado sonoro de um determinado gênero musical não implica, necessariamente, no entendimento das leis que regem esse gênero, se apenas o som for levado em conta. Para se tornar íntimo de uma manifestação musical não basta conhecer suas organizações sonoras. Na busca da compreensão de um estilo e sua teoria vigente, nos deparamos com o fato de que o que denominamos música não pode ser reduzido ao evento sonoro. Música não é uma entidade autônoma. A manifestação musical pode não apenas se apresentar ligada a outras ações humanas, mas, sim, estar estritamente mesclada com essas. (CARDOSO, 2006, p.86)

E por fim, como uma tentativa de *"ouvir a história",* optamos pela análise videográfica como ferramenta capaz de trazer reflexões e possibilidades de análise sonora, estética, musical, de repertório, gestual bem contrastantes por se tratarem de contextos de atuação completamente distintos. E mesmo se tratando da mesma banda, entendemos que há uma influência mútua na prática, personagens em comum e valores sociais pedroleopoldenses que podem ser lidos através dos vídeos em questão.

Referências

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. Tese (Doutorado em etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música. Salvador, 2006.

CAZAES, Melira Elen Mascarenhas. **No ritmo do compasso, a melodia das filarmônicas em harmonia com o tempo:** um estudo sobre a Lyra Ceciliana e a Minerva Cachoeirana (1960-1980). Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana. 2014.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. et al. O Centro de Documentação Musical da UFPel no horizonte da multidisciplinaridade: articulações entre musicologia histórica , gestão patrimonial e memória institucional. **História**, v. 27, n. 2, p. 111–144, 2008.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

PAIVA, Eduardo França. **História & imagens.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

 ISSN 2318-7026